
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00083780 7

LA RENAISSANCE
DU SENTIMENT CLASSIQUE
DANS LA PEINTURE FRANÇAISE
A LA FIN DU XIX[e] SIÈCLE

LA RENAISSANCE DU SENTIMENT CLASSIQUE DANS LA PEINTURE FRANÇAISE A LA FIN DU XIXe SIÈCLE

DEGAS — RENOIR — GAUGUIN
CÉZANNE — SEURAT

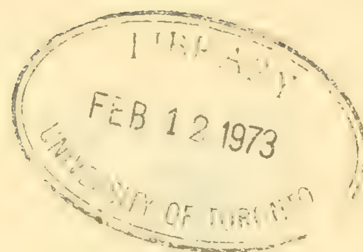
THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

ROBERT REY
CONSERVATEUR DU MUSÉE DE FONTAINEBLEAU



LES BEAUX-ARTS
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
RUE DE LA BOÉTIE, N° 39
En vente aux Éditions G. Van Oest
RUE DU PETIT-PONT, N° 3-5
A PARIS


FEB 12 1973

A Messieurs

PAUL JAMOT, FÉLIX FÉNÉON ET MAURICE DENIS

Je ne puis, Messieurs, vous dissocier dans ma reconnaissance. Sans vous, Maurice Denis, je n'aurais pas entrepris cette démonstration d'une idée que vous avez émise depuis longtemps. Sans votre désintéressement intellectuel, Félix Fénéon, qui m'avez si largement ouvert le trésor de vos souvenirs, je n'aurais sans doute pas réuni les éléments qui constituent la partie la plus nouvelle de ce livre ; sans votre affection qui m'est très précieuse, Paul Jamot, il n'eût probablement jamais été publié.

Quoi qu'il vaille, je vous en fais le déférent hommage.

Robert Rey.

A LA RECHERCHE D'UNE DÉFINITION DU SENTIMENT CLASSIQUE

> Il faut que le dessin des choses soit tel que les pensées des mêmes choses les expriment.
>
> BELLORI, *Observations.*

L'art pictural au XIX[e] siècle, surtout à partir des environs de 1860, semble justifier l'amère constatation de Baudelaire disant : « L'état actuel de la peinture est le résultat d'une liberté anarchique qui glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit. »

Par une pente inévitable, cette glorification de l'individu, du tempérament, en un mot de l'élément accidentel, en arrive très vite à une glorification de la *seule* nature et conduit au réalisme à outrance.

Cette évolution a des causes profondes que nous tenterons de déterminer. Elle fut favorisée par la disparition, entre 1860 et 1875, des trois grands génies qui, dans le XIX[e] siècle, avaient porté si haut le sentiment classique : Corot, Ingres, Delacroix.

Entre 1865 et 1880, la période est trouble. La carence et la mort des grands maîtres font que les peintres se dispersent. Leurs efforts semblent incohérents, souvent contradictoires. Des néologismes tentent de créer des groupements nouveaux dont l'existence est illusoire : impressionisme, synthétisme, néo-traditionnisme, néo-impressionnisme des chromoluminaristes, roses-croix, et bien d'autres. Cet aspect anarchique se prolonge jusqu'au début du XX[e] siècle.

Mais est-ce vraiment avec cette apparence désordonnée que la deuxième moitié du XIX[e] siècle est appelée à figurer dans l'histoire de l'art ?

Beaucoup d'années ont passé sur ce tumulte. La grande tourmente de 1914 à 1918 a changé les conditions de la vie et de la pensée. Et, de la sorte, cette seconde moitié du XIX[e] siècle, dont les souvenirs semblaient déjà lointains dans les temps qui précédaient immédiatement la guerre, nous apparaît aujourd'hui avec un grand recul.

Or, à travers ce chaos anarchique dont la fin du XIX[e] siècle donne l'impression, on a la surprise, à un certain moment, de voir se dessiner des voies. Parties de points différents, elles tendent vers un but unique. Elles tracent à travers ces turbulences une sorte de plan. Et, quand on les suit avec soin, on s'aperçoit qu'elles se dirigent toutes vers ce qui

semblait alors le plus oublié, le plus négligé, c'est-à-dire vers les grandes traditions de l'art classique.

Il se pourrait fort bien qu'aux yeux des races nouvelles la seconde moitié du XIXe siècle ne fût pas une ère de désordre, mais, au contraire, une période de renaissance du sentiment classique. Dégager les raisons qui nous inclinent vers cette foi sera précisément l'objet de cette étude.

Mais nous supplions qu'on ne se méprenne point sur les moyens que nous y emploierons. Quand on parle de l'art dans la deuxième moitié du XIXe siècle, et notamment dans la période 1875-1890, une foule de grands noms viennent d'abord à l'esprit : Édouard Manet, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh...

Nous n'avons pas eu un seul instant l'intention d'établir entre eux un classement par ordre de mérite. Nous avons seulement entrepris de considérer de plus près ceux dont l'œuvre contient la teneur la plus forte de sentiment classique, et d'exposer, dans ce sens, et dans ce sens seulement, les raisons qui nous les ont fait choisir.

C'est ainsi que nous avons été conduit à considérer surtout les travaux de Degas, de Renoir, de Gauguin, de Cézanne et de Seurat.

Beaucoup de générations se sont interposées entre le moment de leur naissance et le temps que nous vivons. Degas est né en 1834, Cézanne en 1839, Renoir en 1841, Gauguin en 1848. Quant à Seurat, qui semble le plus proche de nous si l'on ne considère que les dates, il apparaît déjà dans un horizon fort éloigné, puisqu'il est mort en 1891, avant ceux que nous venons de nommer.

Les œuvres de Degas sur lesquelles nous étaierons une partie de notre thèse ont été peintes il y a soixante-dix ans. D'autres, de Renoir, ont aujourd'hui soixante années. Il y a quarante ans que Seurat mourut et presque cinquante qu'il commença de réunir le faisceau de doctrines que nous étudierons. Il y a quarante ans que Cézanne d'une part, Gauguin de l'autre ont peint les compositions et les tableaux dont nous ferons état.

Il semble donc que nos investigations à travers la pensée et l'œuvre de ces maîtres puissent être menées avec la sereine impartialité sans laquelle tout travail historique est, à bon droit, suspect. Notre intention, d'ailleurs — et nous demandons qu'on le veuille noter — n'est pas d'étudier la conception philosophique du *beau*, encore moins d'établir une hiérarchie des œuvres effectives d'après leur sujet. La moindre nature morte, réunissant les objets les plus grossiers, peinte par Chardin ou par Courbet, nous agréera toujours infiniment plus que la plus pompeuse composition d'un Picot ou d'un Cabanel.

Pour Degas, comme pour Renoir, pour Gauguin comme pour Cézanne, très nombreux sont les renseignements biographiques déjà recueillis et publiés. Il n'y a guère de précision documentaire à apporter à leur sujet. Aussi ne l'avons-nous pas tenté dans les chapitres que nous leur consacrons.

Mais, par contre, Seurat, défenseur d'une cause technique simple en elle-même mais souvent assez confusément évoquée, Seurat qui fut célébré par des ouvrages pleins de

ferveur et de clairvoyance, mais de brève haleine, fit, comme on le verra, l'objet de nos plus minutieuses recherches.

Tous ces artistes, dont les travaux sont aujourd'hui classés, bénéficient d'une admiration qu'on peut dire universelle. Quand il advient qu'une de leurs œuvres quitte une collection privée et passe en vente publique, nous voyons les musées de l'ancien et du nouveau monde se la disputer à prix d'or. Degas, Renoir sont mis en grande cimaise au Louvre. Le *Portrait de Mme Charpentier et de ses filles* est à la place d'honneur au Musée métropolitain de New-York. Faut-il dire avec quelle avidité sont désirées les œuvres de Cézanne, la sorte de piété avec laquelle les visiteurs abordent, au Louvre, sa *Maison du Pendu* et son esquisse des *Joueurs de cartes* ? Récemment, le *Cheval blanc*, de Gauguin, était acquis par les musées nationaux deux cent mille francs et le propriétaire, pour le céder à l'État, repoussait une offre étrangère plus de deux fois plus forte. Le journal enluminé de Gauguin, le fameux *Noa Noa*, venait d'être reçu par le Cabinet des dessins du musée du Louvre avec autant de gratitude que s'il se fût agi d'un rarissime manuscrit à miniatures.

Faut-il rappeler que lorsque le dernier des grands tableaux de Seurat nous fut donné par M. John Quinn, c'est au Louvre qu'immédiatement il trouva sa place et que, précédemment, une grande toile de Seurat avait été acquise par la Fondation Barnes de Philadelphie pour une somme qui n'est pas inférieure à deux millions et demi de francs ?

Certes, nous n'ignorons pas que l'altitude atteinte par les enchères n'est pas toujours une garantie d'excellence — notamment quand il s'agit d'œuvres exécutées par des peintres vivants ou tout récemment disparus : car, alors, les particuliers surenchérisseurs peuvent être soupçonnés de spéculer sur une vogue. Mais il n'en est pas de même quand il s'agit d'œuvres exécutées par des artistes morts depuis un temps assez long, dont on connaît tous les travaux, et quand ce sont les musées de tous les grands états du monde qui en poursuivent l'acquisition.

Une pareille unanimité dans l'erreur ou la mauvaise foi ne saurait se concevoir.

⁂

Pour déterminer ce que tel ou tel ouvrage, pris dans son ensemble, présente de classicisme, il nous fallait nous en référer à des avis antérieurs à cet ouvrage même, contrôler constamment nos sentiments avec ceux qui sont définitivement considérés comme les plus autorisés.

Aussi, d'une part, pour connaître les desseins des artistes dont nous parlons, nous nous sommes reporté sans cesse à leurs écrits, à leurs paroles telles que nous les ont transmises ceux qui les ont le mieux connus.

D'autre part, nous avons confronté nos conclusions avec les opinions de génies que le sentiment classique a le plus fortement animés. Et naturellement c'est aux pensées des grands peintres de l'art classique que nous avons surtout fait appel : Poussin, Ingres,

Delacroix. Ils furent les autorités, pleinement acceptées, auxquelles nous nous sommes soumis au cours de cet essai.

Le mot de « classicisme » et l'épithète de « classique » furent employés, au cours des âges et selon les circonstances, assez abusivement. De par leur étymologie, ils évoquent des idées de mise en ordre, d'agencement méthodique.

Écoutons Littré :

« Les grammairiens anciens appelaient écrivains ou poètes classiques ceux qu'ils mettaient dans la première classe ; les modernes ont donné le même nom à ceux qu'on étudie dans les classes ; d'où la série des sens : ce qui est donné comme modèle et qui, à ce titre, appartient à l'Antiquité, et enfin qui est opposé à romantisme......

« *Classique*, par opposition à romantique, qui est conforme ou qui se conforme aux règles de composition et de style établies soit par les auteurs de l'antiquité grecque et latine, soit par les auteurs classiques du XVII[e] siècle. Poète classique. Poésie classique. Le genre classique, et simplement, le classique. »

Une définition de ce genre ne résout point toute la question. Il est évident que ces mots, perdant leur sens originel et étroit, sont couramment appliqués, faute d'autres vocables, à des œuvres fort diverses mais qui présentent un caractère commun, souvent mal apparent au premier abord.

Quel est ce caractère commun ? A travers les innombrables théories esthétiques et tant de doctrines d'art, essayons de le dégager.

Il semble bien qu'une œuvre puisse être qualifiée de classique lorsque l'émotion qu'elle suscite chez le spectateur est indépendante des particularités limitées de temps et de lieu ou propres au sujet représenté. Si donc un tableau — puisqu'aussi bien c'est de tableaux que nous parlerons ici — émeut ou charme par ce qu'il contient de constamment humain, ou par une harmonie se dégageant des seules formes qu'il représente et des seules couleurs qu'il emploie, il mérite déjà partiellement l'épithète de « classique ».

Quels sont les éléments humains qui se présentent à la pensée avec le signe de la constance ? Évidemment point les modes, les attitudes, les particularités locales des mœurs, car elles constituent, au contraire, des traits fugitifs dont l'acuité sera d'autant plus vive qu'ils porteront sur des minuties plus accidentelles.

Les éléments humains qui se présentent à la pensée avec le signe de la constance, ce sont, dans l'ordre littéraire et selon le vieux mot cher au XVII[e] siècle, *les passions humaines*. C'est encore ce mot de *passion* qu'emploiera Baudelaire dans sa lettre sur Delacroix au rédacteur de l'*Opinion nationale* : « L'œuvre de Delacroix m'apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l'homme universel. » Il y aura, dans l'ordre plastique, et en plus de ces entités, des harmonies, disions-nous, et des rythmes dont on sent toujours la présence dans les œuvres que, d'un commun consentement, on qualifie de classiques.

Mais de même que l'eau n'est bleue que si l'on en voit une masse, la présence éternelle

et l'éternelle activité de ces passions et de ces harmonies n'apparaît avec grandeur et force que si l'on a beaucoup observé, et de près, les hommes et les objets les plus divers de caractère, de rang et d'origine.

Ces passions constantes et ces harmonies communes, on peut alors les exprimer : les unes par la voix d'un personnage inventé ; les autres par l'agencement des couleurs et des formes. Elles diront les pensées, les désirs et les craintes les plus cachés, les plus fidèles et tous les hommes reconnaîtront soudain le plus secret d'eux-mêmes sur la scène, dans le livre ou sur la toile.

Il est naturel qu'un art atteignant le plan de cette universalité soit le plus prestigieux de tous. Il est naturel aussi que des écoles se fondent en vue de trouver les moyens grâce auxquels tel peintre ou tel poète a pu élever un instant les hommes au-dessus d'eux-mêmes et les forcer, soit à se constater, soit à constater une « nature » plus secrète que celle qui se livre aux examens banaux, hâtifs ou fragmentés.

C'est alors qu'apparaissent les académismes et que la confusion entre dans les esprits.

En effet, la connaissance des éléments constants de l'humanité, comme des objets inanimés, ne peut s'acquérir par simple volonté.

Pour y parvenir il faut beaucoup d'amour : une grande faculté de s'émouvoir, autrement dit une extrême sensibilité, une imagination constamment en éveil.

Ces dons ne sont pas transmissibles. Aussi voyons-nous toujours les académismes s'efforcer en vain sur la tombe des grands créateurs classiques. Ils n'en peuvent reconstituer que la lettre, incapables qu'ils sont d'en ressusciter l'esprit.

Pourtant cette imitation garde parfois, en ses débuts, quelque grâce encore.

Ceux qui la pratiquent s'érigent en dominateurs du goût, cependant que leur art devient de plus en plus inerte et pauvre de vie.

Les révoltes qu'ils ne manquent pas de provoquer ont pour but de rendre à l'art l'aspect de la vie. Elles vont au plus court ; elles se contentent tumultueusement de copier des particularités immédiates. C'est le stade réaliste qui succède au stade académique, lui-même édifié sur les cendres de quelque grand classique. Suit, presque toujours, une période anarchique pendant laquelle les tendances réalistes s'exaspèrent en même temps qu'agonise l'académisme.

C'est l'instant dangereux entre tous. Parfois — l'histoire de l'art dans le vieux monde occidental en offre des exemples — il marque en un pays la fin de toute grande évolution et le commencement d'irrémédiables décadences.

Parfois aussi, à travers ce chaos, pointe et grandit un nouvel ordre classique et c'est le départ vers de grandes destinées encore.

Tel fut, semble-t-il, l'heureux phénomène qui se produisit en France, à deux reprises, dans le premier et dans le dernier quart du XIX[e] siècle.

Les grandes œuvres classiques, disions-nous, ne sont donc authentiquement grandes et ne sont donc véritablement classiques que selon leur teneur d'humanité et d'harmonie.

A ce titre, et dans tous les temps et sous toutes les latitudes, certains des artistes dits « primitifs » sont des classiques.

Il faut s'entendre : par exemple les œuvres qu'on attribue au mystérieux Cimabüe ne sont point primitives. Elles procèdent au contraire d'un académisme formel, majestueux et exsangue.

Mais celles de Giotto nous apparaissent comme parfaitement représentatives d'un renouveau tout occidental, déjà savant et dru, pur de toute influence ancienne ; donc comme primitives. Or, Giotto fait rarement le portrait d'un homme. Il exprime, dans toute sa foi, dans toute sa robustesse douloureuse et comme physique, la foi, l'espoir, le chagrin. Ses personnages ont cette maladresse, cet aspect noueux dont M. Maurice Denis a si bien expliqué, dans ses *Théories*, les causes essentiellement humaines lorsqu'il parle de la maladresse, de la soi-disant maladresse, des primitifs. Maladresse qui n'est faite en somme que de la puissance inhabituelle avec laquelle sont éprouvés puis exprimés les mouvements qui agitent l'âme des personnages représentés.

Mais ne sont pas nécessairement classiques les œuvres de n'importe quel primitif, même très émotif et très sensible.

Que leur manque-t-il donc ?

A notre sens il faut encore, pour qu'une œuvre nous apparaisse comme classique, que l'émotion première suscitée chez l'artiste par l'aspect de la vie mouvante ait mis en œuvre ses facultés d'imagination, son pouvoir d'organiser le motif quel qu'il soit avec des soucis analogues à ceux d'un architecte. S'il a ces dons et ces goûts, il aboutit fatalement à l'élaboration d'une œuvre en laquelle prédomine sa responsabilité intellectuelle. S'agit-il d'un sujet comportant plusieurs éléments ou d'un simple nu, il y a la même différence entre un tableau d'inspiration classique et un paysage impressionniste qu'entre une maison, voire un palais, et un champ ou une futaie. Restant parfaitement admis qu'on peut faire des maisons d'un goût horrible, des palais déplorables, et qu'alors le moindre motif de paysage leur sera infiniment préférable.

Il y a d'ailleurs dans le plus humble bosquet, dans la plus ordinaire colline, une architecture établie par les lois mêmes de l'équilibre, de la résistance et sans laquelle le bosquet ou la colline n'existeraient pas. Cette architecture, elle est devinée, à travers les couleurs, la lumière et les cent mille éléments superficiels et momentanés, par certains peintres. Alors que d'autres s'en tiendront à l'aspect immédiatement perceptible, ceux-là sauront nous faire sentir cette architecture (que nous n'aurions pas vue sur le motif véritable) dans l'équivalent peint qu'ils nous en donnent. Ceux-là s'appellent Claude Lorrain et Corot. Ceux-là sont des peintres classiques. Ils seront à la fois capables de construire et de sentir la construction qui constitue la raison profonde des choses, de la sentir et de nous la faire sentir. Le peintre animé d'un sentiment classique est une sorte d'architecte.

On a pu, dans certaines époques, en arriver à croire que cette aptitude en quelque sorte architecturale était la plus importante parmi celles qui permettent à un artiste de faire

œuvre classique. On crut aussi que le principal pouvoir des génies reconnus comme classiques, était leur imagination ou, comme disait Quatremère de Quincy, leur « invention » ; laquelle, jointe à la faculté de généraliser, d'apercevoir « le genre à travers l'espèce », induisait à d'immortelles créations.

Or, toutes les fois, dans l'histoire, que des artistes ont voulu parvenir au classicisme en cultivant d'abord en eux-mêmes l'esprit d'organisation et d'invention, ils exécutèrent des œuvres incroyablement anémiques et stériles. Au contraire, s'ils s'efforcent avant toute chose d'entrer en rapport fervent avec la nature d'abord, si leur sensibilité subit, avec une sorte de passivité odorante, les impressions que leur tempérament particulier en reçoit, ils peuvent ensuite nous faire part de leur vision et nous élever jusqu'à leur niveau de sensibilité, sensibilité supérieure à la nôtre, sensibilité, en quelque sorte de « voyant ».

Pour employer une expression empruntée aux sciences les plus actuelles, nous dirons qu'ils sont entre la nature et nous ce qu'est, entre les ondes insonores et notre oreille, la lampe amplificatrice d'un appareil de T.S.F.

Souvent il suffira d'un artifice infiniment ténu pour que l'œuvre transpose la pensée hors du monde des réalités accidentelles. Mais cet artifice, le vrai créateur classique le découvre après l'avoir employé ; et il ne l'emploie que pour traduire une impression d'ordre poétique, voire métaphorique, puissamment reçue par lui tandis qu'il était en train de scruter objectivement la nature.

Prenons pour exemple une Madone de Raphaël.

Plusieurs impossibilités anatomiques et physiques s'y constatent. L'Enfant est une création artificielle. L'état de formation de sa figure, d'une part, et l'état de formation de ses membres, d'autre part, indiquent des âges différents. Raphaël fabrique, hors des normales proportions humaines un être chez lequel la gravité se mêle au charme animal de l'extrême puérilité. Insidieusement il nous met déjà sous l'emprise de son rêve charmant. Mais supposons plausible l'existence physiologique d'un tel enfant. Il n'en demeure pas moins que son poids ne pourrait être supporté par l'avant-bras d'une mère sans amener soit un fléchissement latéral du corps maternel, soit une raideur contractée de l'épaule. Assis sur la main qui le soutient, son propre poids écraserait, évaserait la chair de l'enfant et la main serait ainsi cachée. Or, la Vierge ne fait aucun effort ; le corps de l'enfant repose sur sa main ouverte, sans la cacher, sans se déformer. Il n'est pas plus pesant qu'une bulle de savon. Sans en bien analyser les causes, le spectateur se trouve en présence d'une lévitation miraculeuse. Il y a là comme une métaphore réalisée où les idées de grâce, d'existence supra-humaine s'expriment avec autant d'éloquence que d'habile discrétion.

Des constatations non point semblables, certes, mais analogues, pourraient être faites en observant les grandes œuvres classiques, qu'il s'agisse de l'*Aphrodite* de Milo, de la *Diane* d'Anet ou de la *Thétis* d'Aix.

Une création poétique suscitée par une ardente observation (et au cours de laquelle les éléments offerts par la dite observation réaliste se trouvent largement outrepassés par le

fait que l'artiste éprouva le besoin de l'exprimer puissamment), telle est, en somme, le résultat de toute inspiration classique.

Si l'on reconstitue en pensée la frise des Panathénées, on découvre que le pittoresque réaliste des draperies et des anatomies chevalines fut un humble moyen, sous le ciseau du sculpteur, pour en arriver à suggérer une idée d'ordre heureux en action, de sécurité croissante sous une protection divine sereinement invoquée.

Le moyen âge n'avait pas du tout ignoré le sentiment classique, au contraire. Et sa tradition, dans ce sens, fut interrompue par ce vaste mouvement d'origine académique qu'on appelle la Renaissance. L'Antiquité, que le moyen âge n'avait pas perdue de vue pourtant, se trouva révélée une fois encore.

Dans un ordre social mal fait pour en comprendre le sens humain, elle apparut, ainsi que les œuvres des grands italiens du xv[e] siècle, comme un faisceau d'exemples formels au moyens desquels on eut tôt fait d'établir les dogmes académiques dont l'Europe occidentale devait porter si longtemps le poids.

L'occident chrétien, grâce à des vulgarisateurs comme Jean Martin (dont M. Pierre Marcel a dit l'activité), traduit Serlio, Alberti, Vitruve et ce *Songe de Polyphile* auquel Colonna devait tant de gloire.

Philibert Delorme fournit aux architectes des références précises ; Jean Cousin parle perspective et proportions au nom des Anciens. Mais surtout on cite Lomazzo, dont nos esthéticiens font « le Lomasse » et dont le livre devient comme le bréviaire du « beau ». « A sa lecture, dit excellemment M. André Fontaine, on se sent reporté aux classifications les plus fatigantes de la scolastique. »

Le Beau ! C'est un élément nouveau, tout littéraire et philosophique, dont les artistes vont être encombrés jusqu'à la Révolution et au delà.

Existe-t-il un ordre plastique supérieur à l'ordre naturel, capable d'émouvoir en l'homme une faculté secrète, et qu'on nomme « le beau » ?

Pour en trouver la preuve, on va se plonger dans les deux dialogues de Platon, le grand et le petit *Hippias*, dans le *Timée* ; Horace, Cicéron seront pris à témoin. Fournissent-ils une recette pour parvenir à créer « le beau » ? Ce qu'ils ont pu dire en parlant des lettres est commenté dans le sens affirmatif.

Ce n'eût encore été que demi-mal. Mais cette pure esthétique tient relativement peu de place en comparaison du dogmatisme simpliste avec lequel les théoriciens prétendent cataloguer les moyens matériels de composer, de sculpter et de peindre à l'instar des antiques et des grands Italiens de la Renaissance.

Charmés par la grâce et la politesse des statues antiques, des « belles antiques », mais pleins encore de la logique formelle du moyen âge, les théoriciens de la Renaissance vont découvrir la raison de cette politesse et de cette grâce dans le fait que les sculpteurs antiques auraient utilisé pour la même statue plusieurs modèles, prenant à chacun d'eux « la partie la plus excellente ».



Photo Brogi

RAPHAEL
Madone du grand Duc
Florence, Palais Pitti

Louis de Montjosieu, dans son *De Institutione Reipublicæ*, recommande de bien les imiter en tout. Armenini, Alberti avaient déjà conseillé de pratiquer leur éclectisme à l'égard de tout ce qu'offre à nos yeux la nature.

Seule une pensée neuve, assez grave et d'une sensibilité assez vive pour apercevoir les vastes entités à travers la foule des menus incidents localisés, assez fortement attachée à la réalité pour n'en jamais perdre le contact, était capable de sauver l'art occidental étouffé entre la dialectique d'une part et, d'autre part, la masse des formules empiriques fondées sur les anciens et grâce auxquelles on pouvait, comme eux, créer « le beau » à volonté. Cet homme, ce rénovateur, ce fut Nicolas Poussin.

Son origine est humble. Son pays est celui du labeur rural, de la précision, du bon sens. En ses débuts, sa vie fut longtemps incertaine et pénible ; les textes de lui qui nous sont parvenus le montrent réfléchi, clairvoyant, honnête jusqu'à la plus étonnante minutie, peu lettré. Pourtant il vit dans un temps où la préciosité de l'esprit est grandement prisée. De-ci, de-là, nous le verrons faire le précieux aussi, et le plus récent éditeur de sa correspondance, M. Pierre du Colombier, l'a noté avec une déférente malice. Mais le gongorisme esthétique n'est chez lui qu'accident.

Sans doute, quand Poussin arriva dans Rome, en 1624, était-il bien plus pauvre de toute cette science, acquise dans « le Lomasse », que le dernier admis dans les ateliers parisiens du temps. Que, conformément à l'esprit d'alors, il ait, nous dit Félibien, pris soin de savoir la raison des différentes beautés qui se trouvent dans les ouvrages de l'art, cela ne signifie point que ces raisons n'aient été pour lui que rapport de chiffres. Qu'il ait voulu connaître à Rome les meilleurs livres relatifs « au bon et au beau », cela n'implique point qu'il ait adopté sans réserve leurs conclusions.

Certes, on connaît sa lettre, si souvent citée, du 1er mars 1665. C'est dans cette lettre sibylline qu'il dit, parlant de l'imitation après François Junius, ce mot exquis et obscur : « C'est une imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil, *sa fin est la délectation* ».

Ces mots, les plus subtils et les plus clairvoyants parmi les commentateurs de Poussin, en ont paraphrasé avec émotion le sens, plus qu'ils ne l'ont éclairci. Seul M. Paul Jamot en donne une explication plausible parce qu'elle est d'ordre poétique. D'ailleurs, Poussin les écrivait à la fin de sa vie au moment où son intellectualité s'exaspérait un peu. Et ce moment n'est pas le meilleur de son classicisme tel que nous l'entendons.

Par contre, quand il est au maximum de sa force, nous le voyons se refuser avec une modestie plus ferme que tous les orgueils, à copier ceux qu'il admirait entre tous, s'agît-il des antiques ou de Raphaël. Il n'y veut mettre que du sien, aurait dit Montaigne.

Il prendra sans fin la mensuration des belles antiques, soit : mais il ne les transporte pas dans ses toiles, car, dit encore Félibien rapportant les propos de Poussin, « c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile plutôt qu'en se fatiguant à les copier ». Et, de fait, il ne peut pas ne pas avoir senti que la beauté des antiques résidait précisé-

ment dans leur teneur de vie ; d'une vie non moulée sur tel ou tel modèle, non copiée, fragmentairement, mais généralisée, traduite dans son essence, dans son mouvement constant, d'une vie synthétique pour tout dire.

Et n'est-ce point dans ce sens (opposé aux assertions enfin parvenues jusqu'à lui de tous les Lomasse et de tous les Armenini) que nous le voyons rectifier « ses idées sur les belles antiques et les ouvrages de Raphaël » ?

Cette vie synthétique, il sait donc bien que ce n'est point par un calque de la nature, nécessairement fragmentée, qu'on l'atteint. Il y faut, disons-nous, une grande puissance d'observation d'abord, de méditation ensuite. Il possède ces merveilleuses aptitudes. Le cavalier Bernin se frappant le front et disant : « Il Signor Poussin est un homme qui travaille de là », ne se trompait point. Et son geste aurait pu s'appliquer à tous les grands classiques, dans toutes les écoles et partout.

Partout dans son œuvre s'affirme un amour pour la raison, pour l'ordre, à condition que l'ordre ne stérilise pas la vie mais la fasse, au contraire, apparaître dans sa majestueuse constance. Il parle volontiers de « la tête ». « Tant que la tête se porte bien... » Et cette tête et la raison qu'elle loge sont les instruments qui lui permettent, soit de différencier les individualités inertes ou animées, soit, au contraire, d'apercevoir leurs secrètes analogies : nul mieux que lui n'a su, sans les défleurir, passer ses sensations au crible de sa raison.

On conçoit que cette recherche de l'expression synthétique, loin de l'éloigner du détail, l'incite au contraire à le prendre en grande considération. Vigneul Marville a pu le voir rapportant de ses courses dans la campagne romaine des mousses, des brins d'herbe et des pierres pour les peindre exactement d'après nature et avec une conscience dont Ruskin se fût enchanté. Et pourtant ce n'était point assurément pour des fins de réalisme mécanique, qu'il s'attachait à les reproduire. Il s'agissait, pour lui, de construire la vie générale au moyen de toutes les parcelles de la vie particulière, particulière aux hommes et aux objets. Aucune parole ne résume mieux cet effort purement classique que cette phrase des *Observations* trouvées par Bellori dans la bibliothèque du cardinal Massimi, phrase si lourde de sens classique qu'on se demande comment Poussin pourrait n'en pas être l'auteur : « Il faut que le dessin des choses soit tel que les pensées des mêmes choses les expriment. » C'est en ce sens qu'on doit, à notre avis, prendre son autre mot fameux, que Delacroix citait avec une sorte de ferveur dans son étude sur Poussin, recommandant « que le dessin tourne toujours au profit de la pensée ».

Pour parvenir à bien distinguer en soi-même ces « pensées » on comprend que ce ne soit point trop que toute une vie d'analyse et que Poussin devait être, en effet, l'homme qui ne « négligeait rien ».

On s'explique assez mal comment un artiste de cette envergure, aussi riche d'instinct que de clairvoyante raison, aurait pu méconnaître la couleur, n'y voir qu'un élément secondaire et comme un ornement. Ce reproche lui est fait par ses plus fidèles zélateurs, par Félibien, par Fontaine. On lui prêta rétrospectivement des discours dans lesquels il

déconseillait aux débutants et aux jeunes artistes l'étude de la couleur, celle-ci n'étant « qu'un obstacle visible et un écueil inévitable pour parvenir au véritable but de la peinture ». Nous avons l'impression que, là, le véritable sens de sa pensée nous échappe aujourd'hui.

Ce reproche ne serait-il pas né d'un long contresens ? S'il était fondé, il faudrait y voir en tout cas la conséquence extrême de sa « raison ». De cette raison qui le poussait à prendre possession d'abord de la forme matérielle et en quelque sorte tactile des objets visibles, quitte à faire ensuite moins de cas des différents aspects qu'ils peuvent prendre suivant les variations de l'atmosphère et de la couleur-lumière. Ce serait encore une manifestation de cet appétit de constance qui est un des éléments constitutifs de son classicisme. Quelque cent cinquante ans après, nous trouverons plausiblement la même explication aux hantises linéaires et monochromes d'Ingres.

Au surplus, une abstraction, ou mieux, une entité matérialisée sur une toile et vraiment issue du fonds humain est nécessairement mystérieuse et grave. Pour Nicolas Poussin, comme d'ailleurs pour tous les classiques, l'art est chose grave — tous tiendront à l'affirmer, de Poussin à Cézanne, — étant bien entendu que grave ne signifie point triste et qu'il peut exister d'allègres gravités. Son coloris participe de cet air d'abstraction. Examinons le portrait de Poussin par lui-même : la peinture des accessoires, cadres, petite statue antique, a cette unité lisse, cette matité schématique que présentent les objets chez certains artistes de même tendance dans les temps tout à fait actuels. Cette sécheresse de palette, que Delacroix constatera avec tant de mesure, devient souvent un des éléments de cette harmonie suprême qu'on trouve en certaines de ses plus belles œuvres.

Et encore cette sobriété des accords n'est-elle pas systématique. Nous pensons volontiers que, dans leur fraîcheur première, certaines bacchanales de Poussin devaient être des tableaux éclatants, comportant des tons extraordinairement élevés.

Donc, raison ; découverte d'une physionomie générale et constante des hommes et des choses se dégageant peu à peu de mille aspects fragmentés et fugitifs et enfin, et surtout, sensibilité en présence de la nature dont l'observation pieuse est la source originelle de toute œuvre grande, telles sont les caractéristiques de Poussin, qui nous semble bien la pierre angulaire du classicisme français dans les temps modernes.

Il fut admiré dévotement. Mais les périodes qui suivirent ne tardèrent pas à faire de cette dévotion le plus étroit des cléricalismes artistiques. Or, Poussin lui-même avait prévu que, dans toutes leurs créations, les maîtres avaient été guidés pas cet élément intransmissible qu'est la sensibilité : « Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner. C'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'est conduit par le destin. »

Longtemps le rameau d'or du grand art classique allait rester sans détenteur.

Du vivant même de Poussin, bien des théoriciens de l'art commençaient à lui fabriquer une doctrine conforme à leur propre vue, conforme aussi aux vues des écrivains qui,

sans connaître Poussin, célébraient les moyens empiriques de parvenir à la beauté. Citons seulement Fréart de Chambray (dont le frère Fréart de Chantelou est un des principaux clients et correspondants de Poussin), François du Jon (qui devient doctement Franciscus Junius), Hilaire Pader, traducteur toulousain de Lomazzo, Du Fresnoy qui met vingt-cinq ans à rimer son « Art de peindre » et tant d'autres dont M. André Fontaine a étudié les tendances avec trop de clairvoyance critique pour qu'il ne soit pas vain d'y revenir après lui. Tous, en somme, négligent l'élément « émotion » puisé d'abord dans une contemplation aiguë de la nature ; tous prétendent fournir le secret du grand art, secret qu'ils ont trouvé, pensent-ils ingénuement, dans les théoriciens de la Renaissance italienne, dans l'imitation des antiques. C'est un courant d'idées que Poussin a traversé sans le détourner, sans que sa leçon ait été comprise. Ce courant aboutit à Lebrun. Lebrun en est l'estuaire, si l'on peut dire, et non la source.

La réaction contre l'académisme de Le Brun se manifesta du vivant même de Le Brun. Roger de Piles précisera cette opposition. Elle consistera surtout à étendre son admiration au delà de Raphaël et de Poussin, et l'on trouverait dans les écrits de Roger de Piles maintes raisons pour croire que l'esprit d'académisme allait céder sous des coups si courtois mais si répétés. Pratiquement il n'en fut rien. Les préceptes changèrent mais non la foi qu'on accordait à leur pouvoir. — Dans toute cette agitation, la grande et austère leçon de Poussin s'obscurcit de plus en plus.

Au XVII[e] siècle, un des esprits les plus profondément classiques dans l'ordre littéraire, La Bruyère, croyait encore à je ne sais quel critérium. Et c'était normal. Il disait, dans son chapitre sur les *Ouvrages de l'Esprit* :

« Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait ; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deçà ou au delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement. »

Au XVIII[e] siècle, Voltaire pense de même et ne se peut défaire d'une conception étatiste de l'art. Dans son épître dédicatoire à M. Falkener, marchand anglais, il dit :

« ...Si ceux qui se distinguent un peu n'étaient soutenus par quelque récompense honorable et par l'attrait plus flatteur de la considération, tous les beaux-arts pourraient bien périr au milieu des abris élevés pour eux et ces arbres plantés par Louis XIV dégénéreraient faute de culture : le public aurait toujours du goût mais les grands maîtres manqueraient. Un sculpteur, dans son académie, verrait des hommes médiocres à côté de lui et n'élèverait pas sa pensée jusqu'à Girardon et au Puget ; un peintre se contenterait de se croire supérieur à son confrère et ne songerait pas à égaler le Poussin. »

Et plus loin : « Malheur aux politiques qui ne connaissent pas le prix des Beaux-Arts ! »

Rétrospectivement, l'abondance des tableaux de « grand goût » le rebute. Parlant des suites du règne de Louis XIV, au chapitre des Beaux-Arts de son *Siècle de Louis XIV*, il

dit : « Enfin, une espèce de dégoût est venu de la multitude des chefs-d'œuvre. » Mais il n'en écrit pas moins, dans ses *Stances et quatrains, pour tenir lieu de ceux de Pibrac qui ont un peu vieilli :*

La règle austère et sûre est le fil de Thésée
Qui dirige l'esprit aux dédales de l'art.

Parfois, il est vrai, sa pensée s'élève vers une fort curieuse métaphysique des formes, par exemple quand il fait dire à Freind, dans son *Histoire de Jenni* (chapitre VIII) : « Et si je vous disais qu'il n'y a point de nature et que dans nous, autour de nous, et à cent millions de lieues, tout est art, sans exception... »

Mais ce sont là boutades de philosophe. La défaite de l'académisme selon Le Brun devait nécessairement amener les esprits vers un réalisme de plus en plus vif. Malgré l'essai de réaction académique tenté par Mariette, malgré la large part faite au feu par les conférenciers de l'Académie, allait s'épanouir la doctrine de Diderot.

Disons tout de suite qu'elle fut aussi dangereuse au moins que le pire académisme.

Au cours des si nombreuses pages consacrées par Diderot aux arts plastiques, éclate constamment une extraordinaire et merveilleuse insensibilité. Lui, l'homme des plus robustes en même temps que des plus gourmandes sensualités, déploie, dès qu'il se trouve en présence d'une toile ou d'une statue, une incroyable inaptitude à considérer sous leur angle naturel la statue ou le tableau dont il parle.

Il pense combattre l'académisme et nous le voyons à tous instants plus imbu de préjugés académiques que les académistes de son temps. Il juge au nom du bon sens, de la morale, il juge en critique dramatique, mais on n'aperçoit presque jamais qu'un harmonieux agencement de formes et de couleur ait touché ce cerveau si bouillant mais si prompt à tout confondre dans ses affirmations hasardeuses.

Il veut rompre en visière à la manière distinguée des peintres académistes : avec une grande rudesse de mots, avec de verts aveux d'appétits ou de regrets, il constate la présence — ou déplore l'absence — des appâts dévolus aux nymphes dans les toiles du Salon. En somme, le tableau à peine vu n'est, à ses yeux, qu'une illustration plus ou moins capable de soutenir le développement littéraire aussitôt né dans son cerveau. Il ne voit pas qu'un tableau puisse avoir d'autre rôle que celui d'une illustration.

Jamais, au temps même du vieil académisme antérieur à Le Brun, le *ut pictura poesis*, coupable de tant de méprises, n'eut si véhément zélateur.

Sa conception picturale est exactement à l'inverse du sentiment classique. Celui-ci, nous l'avons dit, fait jaillir de la nature passionnément observée, en des formes diverses, des éléments constants. Il élève le débat.

L'art selon Diderot le rapetisse avec une sorte d'exaspération, cherche le pittoresque le plus aigu, néglige l'ensemble au profit d'un détail, concentre l'intérêt sur une pointe. On pourrait même dire que, chez Diderot, le thème de la *pointe* revient périodiquement.

A propos de la *Médée*, de Carle Van Loo, il dit (Salon de 1759) : « Pas une goutte de sang qui tombe de la *pointe* de son poignard et qui coule sur ses bras. »

Et, quand il parle de la *Décollation de saint Jean*, par le peintre Pierre (Salon de 1761), il montre cette tête « livide comme s'il y avait plusieurs jours d'écoulés depuis l'exécution. Il n'en tombe pas une goutte de sang..., le peintre n'a pas senti l'effet du sang qui eût coulé *le long du bras de l'exécuteur* et arrosé le cadavre même ».

« Heureusement », serions-nous tenté de dire. Quelque cent ans après, Henri Regnault, sans avoir lu Diderot peut-être, mettra ses dons de peintre au service du plus bas réalisme officiel et, dans son *Exécution sans jugement à la cour des rois maures de Grenade*, ne manquera pas de le prodiguer, ce sang mélodramatique et vulgaire, dont nous voyons Diderot si friand en peinture.

Plus tard, à propos de Casanova (Salon de 1767), Diderot nous donne un exemple de ce verbiage pictural auquel son esprit glouton et léger se délectait : « Tu aurais dit d'un de tes combattants qu'il avait reçu à la tête ou au cou une énorme blessure. Mais le poète (en l'espèce Diderot) dit : La flèche l'atteignit au-dessus de l'oreille, entra, traversa les os du palais, brisa les dents de la mâchoire inférieure, sortit par la bouche, et le sang qui coulait le long de son fer tombait à terre en distillant par *la pointe*. »

Ces bas éléments d'émotion en appellent aux nerfs contre la raison. Le romantisme pictural en fit grand usage. Mais que ne doit-il pas à Diderot !

Diderot éprouve parfois le besoin de prendre un ton de philosophe. Un vague platonisme apparaît alors dans ses paroles. Dans son essai *Sur l'origine et la nature du beau*, il dira, par exemple :

« Ne faut-il pas reconnaître qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, parfaite, qui est la règle essentielle du beau, et que vous cherchez dans la pratique de votre art ? J'appelle donc *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports : et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée ».

Va-t-il projeter quelques lueurs sur cette déclaration en définissant sa conception du style ? Hélas, il ne faudrait point alors qu'il tentât de se faire comprendre par des exemples ; car ceux-ci nous révèlent son immense incompréhension. Dans ses *Pensées détachées sur la couleur*, il commence à parler comme Ingres et finit comme s'il eût été M. Prudhomme : « Il ne faut jamais interrompre de grandes masses par des petits détails : ces détails les rapetissent en m'en donnant la mesure. Les tours de Notre-Dame seraient bien plus hautes si elles étaient tout unies. » Certains théoriciens néo-antiques de la période révolutionnaire auront des aphorismes aussi puérils.

Tout comme les plus dociles académistes du temps de Colbert, Diderot sépare naïvement dans son *Essai sur la peinture* (chapitre II, *Mes petites idées sur la couleur*) les éléments constitutifs des aspects plastiques. « C'est le dessin, dit-il, qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie. »

Au fond, quand il discute doctrine, il est singulièrement en retard sur un Roger de Piles, voire sur un Félibien.

Il se méprend lourdement sur le sens et la valeur de l'idée en peinture. L'idée, la pensée, « la tête » en un mot pour parler comme Poussin, tout cela pour lui se résume dans « le sujet ». Il se représente, comme en les mélodrames de l'époque Louis-Philippe, l'artiste absorbé, soucieux, poursuivant la recherche du beau sujet.

« Ces gens-ci, dit-il dans son Salon de 1759, croient qu'il n'y a qu'à arranger des figures : ils ne savent pas que le premier point, le point important c'est de trouver une grande idée ; qu'il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux, et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée. »

Cette idée, on le voit, n'a rien de commun avec les « pensées » dont parlait Poussin. Il s'agit bien et tout simplement du sujet. Son objurgation naïve sera longtemps entendue. Dans un mélodrame jadis fort célèbre, *La Porteuse de pain*, on voit un peintre, personnage sympathique, expliquant aux villageois de son pays parmi lesquels il est revenu pour quelque temps, que le principal, dans un tableau, c'est le sujet. Et quand, à la fin d'un acte, une pauvre femme, injustement accusée, se jette aux pieds d'un prêtre, le rideau tombe sur ces mots du peintre : « Je cherchais un « sujet » pour mon Salon, je crois que je le tiens. » Dans un roman de François Coppée on entend un sculpteur (depuis plusieurs jours soucieux parce qu'il lui manque « un torse ») s'écrier soudain devant un forain faisant des poids : « Je tiens mon torse. » C'est du pur Diderot.

Delacroix n'aura pas besoin d'une semblable rencontre pour construire le poème de force brutale qu'est le torse du Phlegas, et Ingres cette apparition épique et virgilienne qu'est le torse de son Jupiter d'Aix.

Selon Diderot, l'idée, doit être au service de la morale. Dans son *Essai sur la peinture* chapitre V, *Paragraphe sur la composition où j'espère que j'en parlerai*, il dicte à l'artiste son indiscutable devoir : « Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. » Et dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, il mêle d'une façon bien inattendue la morale et la technique : « Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur, sans quoi il est muet... Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective. »

Il impose à l'artiste une attitude théâtrale, échevelée. Dans l'*Essai sur la peinture* (chapitre II, *Mes petites idées sur la couleur*), il donne une leçon que les rapins romantiques n'oublieront pas :

« Mon ami, transportez-vous dans un atelier ; regardez travailler l'artiste. Si vous le voyez arranger bien symétriquement ses teintes et ses demi-teintes tout autour de sa palette, ou si un quart d'heure de travail n'a pas confondu tout cet ordre, prononcez hardiment que cet artiste est froid, et qu'il ne fera rien qui vaille. »

Et encore dans son « *Essai sur la peinture*, chapitre V, *Paragraphe sur la composition où*

j'espère que j'en parlerai », il décrète qu'il faut « aux arts d'imitation quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme ».

Dans le même *Paragraphe sur la composition*, etc., il dit encore : « Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où ? Je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi ; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord : tu récréeras mes yeux après, si tu peux. »

L'art n'existe à ses yeux, nous l'avons dit, qu'en tant qu'illustration, que motif à développements littéraires, documentaires et imaginatifs. Il avoue, ou mieux il proclame dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « Tout étant égal d'ailleurs j'aime mieux l'histoire que la fiction. » Mais comme il ne proscrit pas la fiction, on est en droit de voir en lui l'un des principaux instigateurs de cette conception nouvelle de l'histoire qui aboutira à Dumas père et à Eugène de Mirecourt, genre littéraire au fond bien plus dangereux que les imaginations les plus erronées, car il donna une apparence de certitude objective à des rêveries contemporaines affublées de couleur locale : ces rêves rendaient les esprits serviles autant qu'autoritaires, et bientôt le moindre ébéniste du faubourg Saint-Antoine, en sculptant les rinceaux d'un buffet Henri II, se sentit une âme d'archiviste-paléographe. Les particularités de temps, les particularités d'espace, les particularités de tempérament constituaient le triple abreuvoir auquel tant d'esprits dans le XIX[e] siècle allaient désaltérer leur fièvre. Ce qu'une époque du passé, ce qu'une région dans le présent offraient de plus inattendu et de plus coloré dans ses costumes, dans ses mœurs et ses pensées, ce qu'un individu montre de spécial dans ses inquiétudes, ses exaspérations ou ses tristesses, voilà quels seront donc les thèmes chers aux temps romantiques. En vain, Baudelaire pourra dire : « Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte mais dans la manière de sentir. » C'est bien le choix des sujets et la soi-disant exactitude de la documentation qui va constituer le fonds du pouvoir exercé par les peintres de la période romantique sur les masses. (Il va de soi que nous exceptons Delacroix de ces peintres, que dis-je, que nous l'opposons à ces peintres !)

Or, dès qu'on inspecte les événements et les hommes en rétrécissant ainsi le champ de la lorgnette, on aperçoit du pittoresque. L'accident, de près, constitue tout un microcosme fait d'inattendu, de surprise passionnée. Le sentiment romantique est, de la sorte, le proche avant-coureur du sentiment réaliste. Le fait divers, banni par les classiques, est recherché par les romantiques : il constitue comme un extrait concentré de romantisme. C'est à l'instinct romantique que cède la foule quand elle se presse autour de la tache de sang laissée sur l'asphalte par un accident récent ou bien quand elle obstrue la porte de la pharmacie où l'on vient de transporter un blessé.

Jamais on ne s'était trouvé si loin que Diderot de la majestueuse et sereine délectation de Poussin. Il l'eût fait mourir, si elle avait été mortelle.

Le fonds même de l'esprit en France ne pouvait s'accommoder que momentanément d'un



POUSSIN
Triomphe de Pan
Collection Paul Jamot

paroxysme si destructeur. Et de fait, à l'impulsion donnée par Diderot s'oppose presque dans le même temps la pensée de Caylus.

*
* *

Les historiens de l'art se sont montrés fort injustes à l'égard de Caylus. Comme jadis Rembrandt, il sut s'émouvoir devant toutes les œuvres inspirées par un fort amour de la vie : devant une statuette égyptienne comme devant une « belle antique ». Il ne fut point ennemi des « modernes » pour honorer les « anciens ».

Il gravait avec autant de plaisir d'après Watteau, qu'il avait bien connu, que d'après Raphaël ou d'après le Titien. Dans ses lettres, dans ses discours, il conseille de parvenir à l'art par l'observation de la nature. Il admet fort bien que la délicieuse majesté de Raphaël ne soit pas immédiatement accessible à qui n'a pas beaucoup vu ni vécu. Il fonde un prix « d'expression » mais il conçoit l'expression à l'inverse de Le Brun et, naturellement, de Diderot. Il prétend que, mobile comme la nature, il est impossible de la figer en formules de catalogue. Il a l'idée que le sentiment classique ne se peut exprimer qu'avec une certaine grandeur, mais s'il combat le maniérisme et l'effet, ce n'est point en aveugle. Dépouillées d'une certaine pompe naturelle au langage de son temps, les paroles de Caylus apparaîtraient aux nôtres comme pleines d'un souverain et poétique bon sens. Elles pourraient encore instruire nombre de nos contemporains sur la valeur éducative des « belles antiques ». En effet, Caylus réalise fort bien que le prestige éternel de la grande statuaire antique est dû précisément à sa teneur de vie, à la profonde et observatrice compréhension de ses sculpteurs. D'ailleurs il n'était point le seul à répéter, alors, cette importante vérité. Les quelques théoriciens du XVIII[e] siècle qui recommandent aux jeunes artistes de dessiner d'après les antiques avant d'aborder le modèle vivant ont généralement la même clairvoyance.

Les mille accents personnels que présente le modèle vivant risquent d'entraîner le débutant à ne voir que des aspects précaires. Supposons jusqu'à l'absurde qu'il copie la nature en ses ultimes particularités, il arriverait plus ou moins inconsciemment à ne plus concevoir pour chaque volume que des individualités isolées. Il se perdrait en je ne sais quelle anthropométrie grâce à laquelle on constate qu'il n'est point dans le monde deux oreilles exactement semblables et deux empreintes digitales superposables.

Au contraire, à copier d'abord les Antiques, il risque d'apprendre d'eux à sauvegarder la vérité d'impression, vérité bien plus humainement exacte qu'une vérité de mensuration scientifique. Car là se tient tout entier le fameux secret des Antiques : avoir fait non ce qu'ils savaient être, mais, uniquement, ce qu'ils *voyaient*. Combien l'ont compris en dehors de quelques-uns comme Poussin, Ingres et Caylus ?

Diderot d'une part, Caylus de l'autre, indiquent des routes opposées. Malheureusement il n'était que trop facile de comprendre et de suivre la doctrine de Diderot. Pour tirer un grand parti de celle de Caylus, il fallait plus de génie.

L'instant était favorable à l'éclosion d'un nouveau Raphaël ; ce messie attendu de la pensée classique n'apparut point. Winckelmann, Quatremère de Quincy vont substituer à l'humaine conception de Caylus, l'académisme archéologique, une sorte de platonisme rigide et formel dont aucune grande œuvre plastique ne pouvait plus sortir.

En ses savantes études sur Quatremère de Quincy, M. René Schneider a analysé et jugé d'une manière définitive son œuvre étrange, néfaste en somme.

Cette œuvre demeure troublante. A maintes reprises nous voyons l'auteur de l'*Essai sur l'imitation* définir le sentiment classique sur un mode que nous serions prêt à adopter. Son aversion pour le pittoresque accidentel, disons le mot, pour le romantisme réaliste de Diderot, lui fait trouver des formules auxquelles on souscrit d'abord sans réserve.

Mais, chaque fois, la trajectoire de sa pensée dépasse le but. Elle se perd en de sèches abstractions, en un idéalisme systématique. On s'aperçoit, surpris, que ses claires prémisses ont pour conclusion une foi simpliste en la valeur des préceptes ; qu'au lieu de l'affranchir de l'académisme il tend à ramener l'art vers un didactisme à peine moins naïf que celui d'un Hilaire Pader ou d'un Junius.

Nous l'applaudissons quand, après les rapts de lord Elgin au Parthénon, il parle, en sa *Lettre à Canova*, du naturalisme de Phidias. Ce naturalisme il n'ose d'ailleurs pas le constater sans réserve et loue aussitôt Phidias d'avoir fait une divinité de *l'homme généralisé*. Terrain sur lequel nous le suivrons encore.

Les figures rapportées par lord Elgin sont, dit-il « d'une vérité à faire peur ». Et il constate « la coquetterie des Parques ». Mais il croit en un « beau fixe et universel » (ce beau fixe « qui change tous les vingt ans » comme dira Delacroix).

Il ne se contente pas d'affirmer : « La nature n'est pas, ne peut pas être dans l'individu. Elle est dans le genre, dans l'espèce. » Il définit le but de l'imitation qui est d'atteindre « au type, ou plutôt à l'archétype, seul vrai, seul éternel, seul universel ». On devine à quel byzantinisme plastique devait aboutir la mise en œuvre d'une telle conception. D'ailleurs Winckelman, dans cette voie, n'était-il pas allé jusqu'à rêver la création d'un archétype androgyne ?

Il faut « recomposer entièrement le visible, formes, contours, proportions, lieu de la scène ». Soit. Mais Quatremère de Quincy préconise-t-il cette recomposition en vue de donner avec les moyens matériels et inertes de la peinture un *équivalent* de la vie ? On le croirait par le fait qu'il choisit pour épigraphe de son livre sur l'*Imitation*, le mot fameux de Cicéron : *non res, sed similitudines rerum*, et par le fait qu'il veut « échanger enfin la vérité locale et individuelle contre une vérité plus haute ».

Mais le but qu'il assigne à « l'imitation, est de plaire moins aux sens qu'à l'âme ». D'ailleurs « plaire » ne suffit pas, c'est « édifier » qu'il faut. Sa pensée est constamment orientée vers un enseignement dont la première forme est verbale et il se persuade fermement de contre-vérités évidentes. Par exemple, il pense qu'avant d'être une image, le bas-relief est une inscription.

En cet endroit il n'est pas très loin de Diderot, non plus que de Le Brun : l'art, auraient-ils dit, doit correspondre aux besoins de la société. Quatremère de Quincy lui assigne son rôle ; il n'est point d'orner ni d'amuser. Il n'est de grand art que dans une destination certaine, utile, publique surtout et, comme l'exprime M. René Schneider en un raccourci parfait : « La forme se soumet alors à l'idée et l'art est un idéogramme. » Aussi le voyons-nous abstraire l'art jusqu'au symbole, que dis-je, jusqu'au rébus : le fleuve réduit à un personnage barbu, la justice à une balance, la modération à un mors de bride, le Temps à une faux.

Il nie le progrès en art, ce qui est soutenable, et l'originalité, ce qui est arbitraire si nous admettons que l'art classique soit fondé sur le sentiment profond de la vie et de toutes ses formes. Sa pensée, presque toujours clairvoyante à l'origine, s'oblige à se fausser au nom de sa doctrine. Il décide que Raphaël « travaille d'après une certaine idée qu'il a dans l'esprit », ce qui est manifestement faux de Raphaël comme de tous les vrais grands classiques, lesquels travaillent d'abord d'après la nature en laquelle ils trouvent ensuite « cette certaine idée » (cette certaine idée que Cézanne, plus timidement, appellera « sa petite sensation »). Et, quand il soupçonne un instant ce que nous avançons ici, il reproche à Raphaël (*L'art de voir dans les beaux-arts*) d'être insuffisamment idéaliste.

Reprenant un des postulats les plus usés de l'académisme, il sépare le trait et la couleur et donne la maîtrise à la ligne. Au même titre il soutient la monodie et la mélodie contre la polyphonie.

Il va maintenant donner la recette pratique, lui aussi, du grand art. L'œuvre d'art naît, à ses yeux, non de la sensibilité d'un observateur, mais de l'application régulière de principes antérieurs à elle. Et d'ailleurs le génie n'est pas autre chose qu'une parfaite application « des lois du goût qui régissent les beaux-arts ». Ces principes et ces lois, les Grecs les ont trouvés. Dans sa notice sur Visconti (1820), il s'écrie avec joie et orgueil : « Jamais on ne nous délivrera des Grecs et des Romains ! » Le beau fixe, c'est l'homme, vu par les Grecs, « race d'élite et généralisatrice ».

Selon la si juste conclusion de son historiographe, Quatremère de Quincy détruit lui-même son classicisme par son intransigeance. Son œuvre considérable est pleine d'endroits qui nous révèlent un esprit étonnamment élevé, méditatif, même prophétique. Elle est tout entière fragile, pourtant, car il construit sur une méconnaissance entretenue de l'émotion directe et humaine, sans laquelle aucune œuvre d'art n'est viable.

Il s'acharne à faire disperser les œuvres médiévales réunies par Lenoir dans son Musée des monuments français. Il ne voit en elles qu'une excitation au pittoresque. Il ne sait pas y découvrir — ni par conséquent y montrer — la très haute poésie qui les anime et dont l'exemple soudain aurait pu susciter alors quelque grande œuvre classique. Il faut d'ailleurs bien avouer que le moyen âge vu par les romantiques (si l'on en excepte Delacroix) engendra seulement, par les costumes et les mœurs qu'il révélait à la masse moyenne des artistes, une curiosité fiévreuse et désordonnée.

Le danger de ce néo-platonisme si pesant dans ses conclusions se manifesta presqu'aussitôt : l'académisme connut un étonnant regain de faveur. Au lieu de faciliter l'éclosion de quelque génie classique, Quatremère de Quincy avait seulement établi un canon arbitraire, naïf et simplement décoratif. De même que les académistes, sous Le Brun, avaient parodié Poussin et créé tout un arsenal d'outils bons à faire du « grand goût », les néo-antiques ont parodié l'architecture et la sculpture helléniques et composé un répertoire d'attitudes, un catalogue de gestes.

On eut un exemple très exact de ce que pouvait donner l'application d'une pareille théorie. La secte des *Primitifs* et des *Penseurs*, dont Charles Nodier et Delécluze nous ont conté le destin, était née dans l'atelier de David, dans un temps où David, lui-même imbu des idées de Quatremère de Quincy, préparait son *Enlèvement des Sabines*. David voulait que ce tableau fût « plus grec » que ne l'avait été le *Serment des Horaces*. Il recherchait parmi les bas-reliefs antiques ceux, nous dit Delécluze, « dont le style était le plus ancien ».

Les *Penseurs* ou les *Primitifs*, le bel et pur Maurice Quay à leur tête, renchérirent sur le maître. Ils estimèrent, non sans logique et non sans vérité, que l'art de David n'était qu'à demi conforme aux préceptes de Quatremère de Quincy ; que le maître des *Sabines* « n'avait fait qu'entrevoir la route à suivre », comme dit encore Delécluze. Bientôt Phidias lui-même leur apparaît maniéré. La « coquetterie des Parques » les scandalisait. Raphaël, à son tour, leur devient suspect d'afféterie. Maurice Quay engage ses adeptes à « ne peindre que des fresques de six pieds de proportion » et, toujours dans l'idée de rendre le *beau*, prescrivait de faire des ombres claires, « afin que la transition trop brusque de la lumière à l'ombre ne détruisît pas l'harmonie des formes (Delécluze). » Leur besoin de « pureté » déborde le cadre des arts plastiques. Ils veulent créer un ordre social nouveau, s'habillent en Grecs du temps de Phidias. Maurice Quay et Lucile Franque, sa chaste et belle compagne, forment un couple symbolique que les membres de la secte entourent d'un mystérieux respect. Maurice Quay, s'il en faut croire l'enthousiasme de Charles Nodier dans ses *Essais d'un jeune barde*, de 1804, « sous les formes d'Antinoüs et d'Hercule combinées, recélait l'âme de Moïse, d'Homère et de Pythagore ». Pour dépeindre Lucile Franque, Nodier évoque sainte Cécile, la plaintive Malvina, Élisa (de Sterne), Julie (de Rousseau). Dès 1804, Maurice Quay et Lucile Franque n'étaient plus : ils avaient sublimé leur rêve comme leur vie jusqu'à la consomption, jusqu'à ne plus pouvoir vivre, jusqu'à mourir en effet. Et avec eux, les travaux de la secte. Ayant interrompu le contact avec la nature, ils n'en recevaient plus de sève et n'avaient rien pu créer de viable. Certes ils influencèrent les Lyonnais, Revoil, Richard, et on peut supposer que leur exemple n'avait pas été sans effet sur ceux qui devinrent, en 1813, les Nazaréens allemands : Overbeck, Cornélius, auxquels l'aspect même du modèle allait être insupportable. Mais ce fut tout.

Ces fameuses « ombres claires » que préconisait Maurice Quay, ne sont-ce point les mêmes qui faisaient dire à David, sortant de l'atelier dans lequel Girodet-Trioson venait



Photo Anderson

RAPHAEL
Héliodore chassé du Temple
Cité du Vatican, Chambres de Raphael

de lui montrer son singulier *Ossian* : « Ah ça ! il est fou, Girodet !... il est fou, ou je n'entends plus rien à l'art de la peinture. Ce sont des personnages de cristal qu'il nous a faits là... Quel dommage ! avec son beau talent, cet homme ne fera jamais que des folies... *Il n'a pas le sens commun.* »

Par chance, David, le plus grand des peintres contemporains de Quatremère de Quincy, échappait, en somme, à l'influence du rigoureux théoricien. Il y échappait d'ailleurs malgré soi. David était un homme du XVIII[e] siècle.

La technique de la peinture, au XVIII[e] siècle, était excellente. Les traditions matérielles étaient, tout compte fait, ce qu'on avait conservé de plus précieux dans les ateliers de l'Académie. Au cours de ce siècle, l'esprit d'école, formé à tout réduire en précepte, s'était assimilé le métier de Rubens et des Hollandais, le modelé par la couleur. Le faire de l'école comportait un maniérisme à la fois souriant et enlevé, quelque chose de soyeux et de claquant. David avait appris longuement ce métier-là ; même la fréquentation de Quatremère de Quincy ne parvint pas à le lui faire abandonner tout à fait. Il en gardera toujours le meilleur. Il n'adopta des doctrines de Quatremère de Quincy que la partie la plus explicite. S'il a trop de gravité naturelle pour s'accommoder de l'anecdote selon Diderot, il n'a point assez de subtilité pour s'embarrasser de types et d'archétypes. Delécluze nous l'a montré dans son atelier, exaltant la vie directement observée et louant la matière, renvoyant — et avec quelle rudesse — aux cours de l'Académie ceux qui tenaient aux torses « en bréchet de poulet », aux poses contournées.

Delécluze nous le fait entendre lorsqu'il recommande à qui veut traduire synthétiquement une passion, de choisir l'instant statique de cette passion : « On aime les coups de théâtre et, quand on ne peint pas les passions violentes, quand on ne pousse pas l'expression en peinture jusqu'à la grimace, on risque de n'être ni compris ni goûté. » C'était un langage aussi éloigné de celui de Diderot que de celui de Quatremère de Quincy.

Sur David l'influence qu'aurait pu exercer Quatremère de Quincy avait été contrebalancée par Éméric David, pour ne citer qu'un des « antiplatoniciens » qui soutinrent la thèse opposée. Mais aussi, mais surtout, David avait son parti pris avant que ces querelles n'eussent atteint leur plein développement.

Il serait aisé de démontrer qu'il fut le *seul* vrai peintre de l'enfance que nous puissions citer depuis la Révolution jusqu'à Eugène Carrière.

David était fort différent des hommes plus jeunes que l'idéalisme systématique de Quatremère de Quincy façonnait alors, d'un Girodet (que Quatremère de Quincy fait triompher contre David au concours décennal) et, en général, de tous ceux qui constituent la deuxième et la troisième génération des artistes davidiens.

Le néoplatonisme de Quatremère de Quincy, enthousiaste des formules, avait donc créé le plus pauvre des académismes, que dis-je, préparé la faillite définitive de l'esprit académique. D'autre part, en même temps que grandissait l'autorité personnelle de David, on assistait à une singulière transformation des mœurs artistiques.

Les ateliers académiques, ruinés par David pendant la crise révolutionnaire, perdaient leur prestige. La Restauration, comme heureuse de donner à l'esprit jacobin ce dérivatif, ne défendait point contre les sarcasmes des jeunes les détenteurs de l'académisme périmé. Elle laissait monter, comme une fièvre, la curiosité romantique et documentaire. N'a-t-elle pas vu s'accroître l'érudition historique d'où allait sortir *Hernani*, au théâtre, et *la Mort d'Élisabeth*, au Salon, sous le même angle que la voyait Voltaire quand il disait dans l'*Orphelin de la Chine* (acte II, scène V) :

Ces archives des lois, ce vaste amas d'écrits,

. . . .

Si l'erreur les dicta, cette erreur m'est utile
Elle occupe ce peuple et le rend plus docile.

*
* *

C'est alors qu'une première fois dans ce siècle, se produisit un grand renouveau classique : l'apparition d'Ingres et celle de Delacroix.

Ingres faisait partie de la seconde génération des Davidiens, mais son génie le sépare absolument de tous ses condisciples. Il est certain qu'il connut la doctrine de Quatremère de Quincy vantant l'habitude chez les Grecs de « saisir les grands rapports ». Cette habitude fait que l'artiste « même dans les parties minutieuses, semble s'étudier à les agrandir par plus d'une omission volontaire ».

Il semble, au premier abord, qu'Ingres, quelque vingt ans plus tard, répète la même leçon quand il dit : « Voyez dans le modèle les rapports des grandeurs, c'est là tout le caractère. Soyez-en frappé vivement et vivement aussi rendez ces grandeurs relatives. »

Il dira encore : « Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force ; toutes les fois que vous partagez les formes, vous les affaiblissez. » Et plus loin : « Pourquoi ne fait-on pas du grand caractère ? Parce qu'au lieu d'une grande forme on en fait trois petites. » Et enfin : « Que les jambes soient comme des colonnes. »

Mais il ne veut pas qu'on s'y méprenne longtemps : ces préceptes appliqués isolément et non soumis à l'observation préalable de la nature seraient des absurdités. Et jamais un artiste n'a dit mieux qu'Ingres comment le sentiment classique naît, par le moyen de l'observation, de la nature elle-même.

« On doit se rappeler que les parties qui composent la plus parfaite statue ne peuvent jamais, chacune en particulier, surpasser la nature, et qu'il nous est impossible d'élever nos idées au delà des beautés de ses ouvrages. » « Dessine, peins, imite surtout, fût-ce de la nature morte. Toute chose imitée de la nature est une œuvre et cette imitation mène à l'art »... « Regardez cela (le modèle vivant), c'est comme les anciens et les anciens sont comme cela. C'est un bronze antique. Les anciens, eux, n'ont pas corrigé leurs modèles, j'entends par là qu'ils ne les ont pas dénaturés. Si vous traduisez sincèrement

ce qui est là, vous procéderez comme eux, et, comme eux, vous arriverez au beau »... « Il faut trouver le secret du beau par le vrai. Les anciens n'ont pas créé, ils n'ont pas fait : ils ont reconnu »... « On est toujours beau quand on est vrai. Toutes les fautes que vous faites ne viennent pas de ce que vous n'avez pas assez de goût ou d'imagination ; elles viennent de ce que vous n'avez pas mis assez de nature. Raphaël et cela (le modèle vivant) c'est synonyme. Et quel chemin Raphaël a-t-il pris ? Lui-même a été modeste, lui-même, tout Raphaël qu'il était, a été soumis ; soyons donc humbles devant la nature. »

Son fameux aphorisme « le dessin est la probité de l'art » apparaît alors dans son sens véritable. On est probe si l'on exprime, en dessinant, la sensation que l'on éprouve devant la nature, dans toute son intensité, dans toute sa « naïveté » et non en se conformant à des élégances prévues. Le mot dit le contraire donc de ce que les survivants de l'académisme tentent encore de lui faire dire.

Enfin, Ingres porte ce coup définitif à ce qui pouvait rester encore de la doctrine platonicienne selon Quatremère de Quincy :

« Il faut copier la nature toujours et apprendre à la bien voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir. Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler « le beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature ? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous envoie là parce que vous apprendrez des Antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux-mêmes la nature : ainsi il faut vivre d'eux, il faut en manger. De même pour les peintures du grand siècle. Croyez-vous qu'en vous ordonnant de les copier, je veuille faire de vous des copistes ? Non, je veux que vous preniez le suc de la plante. »

Cette intensité de nature, et, si l'on ose s'exprimer ainsi, cette essence de nature que sont les figures (portraits ou compositions) d'Ingres, ramenait notre art, d'un seul coup, sur les plus hauts sommets du classicisme.

Dans le même temps, Delacroix, sans exprimer si clairement les mêmes pensées, recréait un immense rêve classique par des moyens techniques différents. Le premier depuis Véronèse — et avec plus de mérite que Rubens, si l'on songe à cette époque — il se refusait à dissocier dans la traduction de la forme l'élément trait et l'élément couleur. Il est très surprenant de constater que d'Ingres et de Delacroix, le plus proche de la doctrine de Quatremère de Quincy ce soit, au moins dans ses discours, Delacroix. Delacroix dira dans ses *Notes sur la peinture* : « Oh ! jeune artiste, tu attends un sujet ? Tout est sujet ; le sujet c'est toi-même... *c'est en toi qu'il faut regarder et non autour de toi.* »

Un tel conseil est à l'opposé de ceux que donnait Ingres.

Il cite avec admiration la lettre de Poussin où le peintre du *Déluge*, dont la main commence à trembler, s'écrie : « *Je ne perds pas courage pour cela, car, tant que la tête se portera bien, quoique la servante soit débile, il faudra que celle-ci observe les meilleures et les plus excellentes pratiques de l'art, qui sont du domaine de l'autre.* »

On peut voir en ce fait une des rares traces de l'influence exercée sur la pensée de Delacroix, jeune, par son maître Pierre-Narcisse Guérin.

Comme Quatremère de Quincy, le baron Guérin était un homme d'une instruction, tout au moins d'une éducation assez stricte, assez hautaine. L'art glacé de Guérin prend une certaine majesté du fait même de la rigueur avec laquelle il applique les principes de Quatremère de Quincy. Ses compositions, géométriquement équilibrées, sont composées sur quelques jeux très simples de lignes complémentaires : le caractère schématique et volontairement impersonnel de la mimique et de l'expression qu'il prête à ses personnages prouvent qu'entre sa peinture et la pensée de l'auteur de l'*Essai sur l'imitation* l'analogie ne saurait être considérée comme fortuite.

D'autre part, Delacroix, esprit d'une distinction suprême, éprouvait un véritable dégoût pour le réalisme documentaire qui faisait la gloire d'un Delaroche ou d'un Horace Vernet. Le romantisme style « dessus de pendule » donnait alors lieu à toutes les extravagances. On sait la réponse de Delacroix à un admirateur le félicitant d'être le plus grand des romantiques : « Sachez, jeune homme, que je suis un pur classique. » Et on n'ignore point que les enthousiastes qui le comparaient à Victor Hugo l'irritaient.

Or, la préface de *Cromwell* nous affirmerait, si nous en doutions encore, que, dès la base du romantisme historique, se trouvent les plus réalistes des tendances.

N'est-ce point dans ce sens qu'il faut entendre la diatribe de Delacroix contre l'historien documentaire : « L'histoire même est infestée — confiait-il à ses notes intimes — de cette passion moderne de raffiner sur tout : l'historien veut tout faire connaître de son sujet et de son héros. Il veut, à travers le voile des siècles, ressusciter des hommes de chair et d'os. Il connaît leur pensée comme leur tournure. Il veut approfondir ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait dans les circonstances les plus indifférentes. *Il est plus romanesque en cela que les anciens qui peignent à grands traits et qui prêtent à leurs personnages des discours d'apparat.* »

Et lui-même, alors que l'effervescence romantique et documentaire battait son plein, n'hésite pas à meubler le premier plan de sa *Mort de Sardanapale* avec des objets musulmans du XVe siècle, à revêtir ses *Croisés* de costumes et de couleurs sans rapport avec la vérité archéologique. Il n'utilisa, dans toute son œuvre, les références forcenées du romantisme que comme un prétexte aux riches possibilités chromatiques pour exprimer, en quelque sorte musicalement, des sentiments d'ordre classique. Son *Enlèvement de Rebecca* n'est absolument pas une illustration de Walter Scott et, s'il choisit souvent de tels sujets, c'est uniquement parce qu'ils lui offrent de somptueux claviers sur lesquels jouer la symphonie du courage ou de l'effroi.

Dans sa pieuse étude sur Poussin, il dit, parlant des Carraches : « Il leur sembla qu'en ajoutant à la grâce, à la beauté des inventions qu'ils voyaient briller dans leur devancier un degré de plus dans l'imitation matérielle, ils atteindraient toute la perfection dont la peinture est susceptible. Les incorrections ou les négligences, plus fréquentes



Photo Giraudon

DELACROIX
Héliodore chassé du Temple
Paris, Église Saint-Sulpice

dans les ouvrages où domine le sentiment, leur parurent pouvoir être évitées ; *il ne fallait sans doute qu'une étude plus attentive du modèle, et il leur sembla que cette recherche était une qualité de plus ajoutée à toutes les autres.* En un mot ils voulurent être savants et le paraître : dès lors le genre académique était trouvé. »

Donc, à ses yeux, l'académisme, dont il professe une juste horreur, n'a point pour origine le fait que les Carraches s'éloignaient de la nature, mais au contraire qu'ils ont voulu se rapprocher d'elle. Quatremère de Quincy, qui avait courageusement attaqués Guido Reni, les Carraches, l'Albane, dans un temps où ces peintres étaient encore considérés comme des plus grands, aurait pu signer ces lignes de Delacroix.

Delacroix commençait la série de ses notes sur *Le réalisme et l'idéalisme* par ces mots d'une singulière brusquerie : « Il faut une apparente réalité. C'est le réalisme littéral qui est stupide. » Et il termine son premier paragraphe en disant :

« *L'impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque. L'homme a dans son âme des sentiments innés que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poète sait donner une forme et une vie. Le premier des arts, la musique, qu'imite-elle ?* »

Il en vient à conclure : « *L'exécution la plus soignée dans les détails ne donnera pas cette unité qui résulte de ce je ne sais quelle puissance créatrice dont la source est indéfinissable.* »

Pour des raisons diverses, Ingres et Delacroix combattaient avec la même ardeur l'objectivité simpliste des romantiques de sujet.

Autour d'eux, en même temps qu'eux, grandissaient d'autres génies classiques : Corot, Chassériau, Daumier. Corot, dans le silence d'une création longtemps méconnue par ses contemporains, retrouvait le grand souffle noble et rustique à la fois de Poussin. Chassériau, gagné par l'imagination décorative, par la sensualité de l'arabesque, allait laisser un œuvre plus étroit que celui d'Ingres, moins riche de vie, mais d'une tenue encore très haute. Daumier, enfin, allait passer inaperçu de ses contemporains.

La grande voix de Baudelaire n'était pas encore entendue. Et d'ailleurs, lorsqu'elle s'élèvera, ce sera pour jeter des cris d'alarme comme celui que nous rappelions au début de cette étude et qui dénoncent en « l'état actuel de la peinture le résultat d'une liberté anarchique qui glorifie l'individu quelque faible qu'il soit ».

Cette liberté anarchique que Baudelaire constate si forte à la fin du siècle et redoute tellement, il envisage, pour l'endiguer, une sorte de législation dont les articles demeuraient à rédiger. Il songera à utiliser le pouvoir régulateur des « préceptes ».

Est-ce donc que les « préceptes » peuvent être considérés comme les premiers antidotes contre l'anarchie dans les cas urgents ? On dirait qu'il le pense. Et s'il l'a cru vraiment sa pensée est un des premiers signes avant-coureurs de cette forme préceptorale et scientifique que prendra le retour au classicisme avec Seurat, par exemple.

Écoutons Baudelaire dans son *Art romantique* (article sur Wagner, 1861-1868) :

« .....Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct, je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est *l'infaillibilité dans la production poétique.* »

Mais quelles étaient les causes de cette anarchie ? Comment Ingres d'une part, et Delacroix de l'autre, restaurateurs du sentiment classique, n'avaient-ils pas suscité dans le vieux monde occidental un classicisme dont l'art de leur temps se fût imprégné ?

Si l'on examine encore leurs idées, — et nous avons vu combien celles d'Ingres pouvaient être fécondes, — on y trouve tous les éléments du plus haut, en même temps que du plus accessible didactisme classique. Hélas ! une fois de plus venait de s'avérer le caractère intransmissible du génie.

Parmi les élèves directs ou indirects d'Ingres, qu'aurait pu emplir le souffle du grand Montalbanais, nous avons vu Chassériau — le seul peut-être, avec Élie Delaunay et Mottez, qu'un tempérament original animait — préférer bientôt la rupture avec le maître que la soumission à son impérieuse contrainte. Dans l'ordre de l'enseignement matériel, Ingres, de son côté, démentait ses propres conseils. Son didactisme impérieux étouffait les esprits que sa pensée aurait dû vivifier. On le voit louer avec un parti pris révoltant des œuvres absurdes et glacées et attaquer absurdement des travaux dont il reconnaissait à part soi la valeur, mais qu'il estimait corrupteurs. Encore le graphisme d'Ingres était-il relativement imitable. Aussi verrons-nous se multiplier les tableaux de style ingriste à partir de 1830. C'était un nouvel académisme qui s'instaurait et cet académisme, sauf en les rares cas étudiés par M. Maurice Denis dans ses « Théories », offrait une morne langueur.

Au début du 83e chapitre de son *Histoire de la peinture en Italie*, Stendhal écrivait : « *Par malheur, depuis que le monde s'est mis à adorer le beau idéal antique, il n'a plus paru de grand peintre. L'usage qu'on en fait aujourd'hui dégoûtera.* »

L'enseignement d'Ingres n'avait pas prévalu contre les vieilles superstitions esthétiques du Premier Empire et, quand on parvient aux environs de l'année 1865, on croit toucher à l'échéance prévue par Stendhal.

Delacroix, lui, n'offrait rien qui pût être démarqué. Ses accords colorés n'étaient pas plus reproduisibles que le timbre d'une voix. D'ailleurs nul n'y aurait alors songé. Seuls de rares collaborateurs, comme Andrieux qui, depuis 1844, l'aidait en ses travaux, retrouvaient à peu près et par instant ses accents. Mais aucun génie personnel ne les animait et leurs pastiches ne constituent que de menues curiosités.

L'académisme qu'Ingres avait suscité était-il en mesure d'exercer quelque influence ? Évidemment non. Il manquait de vigueur. Les frères Flandrin étaient loin de pouvoir jouer, par rapport à Ingres, le rôle d'un Jules Romain par rapport à Raphaël.

Des causes plus générales l'affaiblissaient encore. Sous Colbert, qui donc eût osé porter publiquement atteinte aux doctrines ? Tandis que, sous l'Empire libéral, le déchaînement

des sarcasmes contre l'Académie et les peintures officielles était de rigueur autour de Courbet et parmi les déjà si nombreux peintres « de plein air ». Ceux des jeunes qui se sentaient le plus de force et de verve allaient naturellement vers les ateliers indépendants.

L'institution, par l'Empereur, du Salon des refusés de 1863 portera, dans l'esprit même du grand public, une atteinte presque mortelle au dogme de l'infaillibilité académique. Ingres, qui ne devait mourir que quatre ans après, assistait à cette faillite, non de sa pensée, mais de son école.

*
* *

En 1864, Delacroix s'éteint. Ingres disparaît trois ans plus tard. Corot n'a plus que dix ans à vivre, et d'ailleurs, le public qui le découvre enfin ne voit en lui qu'un peintre à la fois réaliste et poétique du paysage.

Le génie qui grandit parmi le déclin de ces vies, c'est celui de Manet. Génie, certes, d'une originalité merveilleuse, d'une sensibilité insurpassable devant la vie, mais ennemi de la méditation, et si peu soucieux de faire intervenir « la tête » dans ses créations ! Manet, suprême aboutissement du réalisme dans la représentation des objets et surtout des personnages, allait augmenter la confusion.

Il a peu de foi et ne se demande point s'il est nécessaire d'avoir une foi : maître suprême de la vision mouvante, prompte, spirituelle, ennemi instinctif de tout ce qui ne vient pas seulement de l'œil, de la main ; il ne cherche qu'en de très rares occasions (comme en son *Chez le père Lathuile*, par exemple) à faire place en son œuvre à ce qui se passe derrière le front de ses modèles. Il fut un des plus grands peintres de tous les temps. Mais il arrivait, dans l'instant même où toutes les disciplines se délitaient, comme un des éléments les plus dissolvants de ce qui pouvait rester en France de sentiment classique.

D'une part, la disparition de Delacroix, d'Ingres et de Corot ouvrait ce qu'en politique on appelle une crise. D'autre part, l'ascension de Manet, tout en enrichissant notre bilan de grands hommes, la rendait plus dangereuse, sans la résoudre.

Au moment où Manet était apparu, le réalisme de Courbet ne semblait déjà plus suffisant. La technique classique qu'il avait apprise à Besançon de Flajoulot, aussi, surtout, la puissante naïveté de ses conceptions, la vision grossissante de ses grands yeux bovins, eussent peut-être fait de lui un de nos grands classiques, si son instinct poétique avait reçu plus de culture, si son esprit avait été mis en ordre, s'il avait pu s'affranchir des engagements risibles pris sans cesse au cours de discussions de café. Il suffit pour s'en convaincre de songer à certains de ses tableaux comme l'*Après dîner à Ornans*, entre autres, ou les *Casseurs de pierres*. Il ne parvenait au réalisme que par les titres de ses tableaux. Dans sa matière même, dans sa vigueur un peu monstrueuse, dans la naïveté de ses enthousiasmes, il brisait à tous instants le cadre de la simple objectivité. Rien n'en témoigne plus que le portrait qu'il fit de Proudhon, et dans lequel il trouve malgré soi cette sorte de maladresse puissante qui ne s'invente pas et qui apparente cet éton-

nant tableau aux œuvres des primitifs. On dirait qu'est fait pour lui le mot de Delacroix parlant des « incorrections plus fréquentes dans les ouvrages où domine le sentiment ».

Courbet brandissait à grands cris le drapeau du réalisme, mais on le lui avait mis de force dans les mains. A son réalisme de sujet, intellectuel dirons-nous, Manet avait substitué un réalisme purement pictural. Avec lui nous entrons dans la période d'apparente anarchie dont nous parlions plus haut.

Entre 1855 et 1860, de jeunes artistes fort hostiles, en effet, à l'académisme et encore pour longtemps fort ignorés, Sisley et Pissarro, puis Berthe Morisot, vont solliciter de Corot avis et encouragements.

Eux-mêmes, comme presque toute leur époque, ne voyaient dans le maître de Ville-d'Avray qu'un réaliste infiniment subtil et délicieux, capable de donner avec plus de vérité que tout autre l'aspect exact de la nature. Et lui-même, Corot, dans sa clairvoyance et dans sa quiétude, éprouva-t-il le besoin de leur signaler tout ce qu'il y a d'invisible et de permanent derrière et au-dessus des brumes sylvestres ?

Cette présence intangible dont il avait donné plastiquement l'équivalent poétique dans son *Homère*, il n'osait, il ne pouvait la nommer. Toute l'époque tournée soit vers le romantisme réaliste, soit vers une écolâtrie anémique, ne l'avait-elle pas ignorée ? Aux yeux des uns, de telles œuvres passaient dans son œuvre comme des essais accidentels et maladroits ; aux yeux des autres, comme de timides regrets à l'égard des prestiges académiques. Ce n'était point en évoquant de semblables essais qu'un Pissarro, qu'un Sisley décidaient de lui demander aide. Ils étaient en pleine action réaliste et naturellement peu disposés à comprendre un conseil qui ne les eût pas confirmés dans cette direction. Et ils entameront, dans cette voie, une carrière glorieuse et dure, au cours de laquelle jamais ils ne rencontreront l'idéal classique de Corot.

En 1862, toute la jeune peinture indépendante proclame son aversion pour l'académisme. Courbet se laisse faire une douce violence. Il ouvre ce fameux atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs où l'on célèbre le culte réaliste et où le modèle académique est remplacé par un gros bœuf boueux.

Manet, tout nouvel arrivé sur la scène, avait trop d'esprit pour ne point saisir les divers moyens par lesquels jadis les peintres avaient voulu représenter la nature avec réalisme. Est-ce par son peu de goût pour la « composition » ou par mystification qu'il choisit comme thème de son fameux *Déjeuner sur l'herbe*, de 1863, un motif emprunté à Raphaël à travers Marc-Antoine, ainsi que M. Paul Jamot l'a montré le premier ?

Rien n'est plus logique que sa longue fréquentation des tableaux espagnols au Louvre, et que l'attrait momentané qu'il en éprouva en faveur des sujets, des types espagnols que son propre temps lui proposait. Mais bientôt ce pittoresque lui semble même superflu, et, de 1865 à 1883, date de sa mort, son talent le portera de plus en plus vers la représentation des motifs, des scènes et des visages qui peuvent le plus habituellement s'offrir à sa vue. Ayant outrepassé le domaine du romantisme, il était, de par ses vœux, le plus

représentatif des réalistes, l'inverse même des classiques. Certes, ces conclusions pourraient être infirmées par certaines de ses toiles ; n'importe, en 1865, son exemple se superpose à l'exemple de Courbet. Le public un moment les confond dans le même sarcasme. Bientôt les jeunes hommes que guide surtout leur aversion pour l'académisme, vont l'élire pour exemple.

En 1862, le hasard groupait dans l'atelier académique de Gleyre quatre jeunes artistes : Sisley (que nous avons déjà vu en méditation devant les paysages de Corot), Claude Monet, Bazille et Renoir. Le bref destin de Bazille, héroïquement tombé au combat de Beaune-la-Rolande, le 29 novembre 1870, ne permet pas de dire en quel sens eût évolué son talent si ferme et si souple. Sans doute, il est particulièrement frappé par la vigueur que prennent les teintes et les contours dans les éclairages de vrai plein air. Sa tendance à individualiser les objets, la passion secrètement tendue avec laquelle il scrute le contour humain, nous porteraient à croire que son esprit, comme jadis celui de Géricault, aurait évolué vers de grandes compositions libérées des entraves réalistes. Ce n'est là qu'hypothèse. Claude Monet est le plus révolté. Sa haine contre l'académisme s'est faite déjà virulente au cours d'années difficiles et, pour longtemps encore, il se défendra contre toute ingérence de la création intellectuelle. Renoir, plus simple, plus peuple, subit sans aigreur les vicissitudes d'un sort qu'il connut toujours assez précaire et nous verrons que, seul d'entre ses compagnons de hasard, il ne s'oblige à prendre aucun parti. Aussi, n'étant prisonnier d'aucune cause, sera-t-il le premier, parmi les plus grands de cette génération et de la génération suivante, à laisser parler en lui la voix profonde d'une race toute pleine d'idéal classique.

Hors ce groupe, mais pourtant en contact avec lui, Paul Cézanne, provincial ignoré, plein d'une rudesse qu'il veut sauvage, apporte des rivages méditerranéens sa part d'imprécations contre l'académisme.

Jusqu'en 1870, auront-ils un programme positif? Non. La seule idée qui les relie est toujours cette aversion contre la peinture officielle. Ceux qui lui portent le plus de coups vont être ceux qu'ils imitent le plus volontiers. Tandis que Sisley, que Pissarro étudient la nature agreste et le plein air, Claude Monet exécute et fait recevoir au Salon son fameux tableau *Camille* ou *La Robe verte*, dans lequel est visible l'influence de Courbet. Plus tard, en 1868, la *Japonaise*, d'une exécution plus rapide, plus vive, avec des crudités assez brusques, dénonce celle de Manet. Renoir, au Salon de 1864, fait admettre sa *Nymphe*, toile mystérieuse où malgré l'influence flagrante de Courbet, s'annoncent de vastes pensers classiques, tableau dont il nous faudra par la suite analyser les surprenantes promesses. A d'autres moments, dans le *portrait de Bazille*, par exemple, c'est l'influence de Manet qui semble prendre le dessus.

Quant à Cézanne, sa brutale incertitude l'induit à des peintures outrées dont le sujet (*le Vidangeur*) semble destiné à illustrer quelque sombre page de roman naturaliste.

La guerre de 1870 vint disperser une réunion d'ailleurs si peu cohérente. Pendant les

années qui environnent ce deuil, verrons-nous ces artistes suivre avec constance la voie qu'ils se sont tracée dans le sillage de Courbet et de Manet ? Non, certes. Renoir découvre son véritable, son plus direct ancêtre : Delacroix. Le voici qui remonte le courant, passe du réalisme tel qu'il le pratiquait avec le *portrait de Bazille*, à un demi romantisme avec son *Harem* : notons au passage cette tentative d'évasion hors des rigueurs réalistes. Claude Monet abandonne presque complètement la représentation des personnages et le paysage retient toutes ses facultés d'investigation. Bien mieux, Édouard Manet va subir à son tour l'influence de Claude Monet, son cadet de sept ans, et nettoyer peu à peu sa palette des noirceurs dont elle demeurait chargée depuis son passage en l'atelier de Couture. Cézanne et Pissarro s'éloignent des villes et vont se livrer à une sorte de longue retraite vers Pontoise et Auvers.

Les années passent. Les Salons, qui leur étaient ouverts sous l'Empire, se ferment devant eux sous l'Ordre Moral. Ils détestent toujours avec la même vigueur l'esprit académique. Mais sont-ils encore férus de réalisme ? La question n'est pas là. Pauvres, il leur faut montrer leurs toiles, courir la chance de les vendre. Et c'est alors que se forme ce groupement qui prend pour nom *Société anonyme des peintres, graveurs et sculpteurs*, et auquel adhèrent, outre ceux que nous venons de nommer, Degas, Cals, de Nitis, Bracquemont, etc. A lire ces noms, est-il possible de pressentir que ce groupement aura un programme, une intention commune, sinon celle de s'affranchir de l'académisme et de ses dignitaires ? Non.

On sait que la Société anonyme des peintres, graveurs et sculpteurs ouvrit sa première exposition dans les ateliers du photographe Nadar, au coin de la rue Daunou et du boulevard des Capucines, en 1874.

On a maintes fois raconté comment, un tableau de Claude Monet portant comme sous-titre *Impression*, le chroniqueur Leroy, du *Charivari*, rendit compte de l'exposition de la Société anonyme des peintres, graveurs et sculpteurs, en l'appelant l'exposition des *Impressionnistes*.

Le mot fit fortune. Il fit illusion. Il créa cette foi qu'il existait une école impressionniste. Cette foi alla grandissante, elle trouva sa consécration dans les manuels, les catalogues, les classifications de toute sorte.

Or, c'est une pure création verbale, née d'un hasard verbal. Il n'y a pas, il n'y eut jamais d'école impressionniste. Aucun, parmi les « impressionnistes », n'a dit, n'a pu dire clairement quelles étaient les particularités qu'elle désignait, les obligations qu'elle sanctionnait, la manière de voir ou de sentir qu'elle désignait.

L'esprit occidental surpris par le chaos apparent qu'offrait la peinture française à la fin du XIXe siècle s'est emparé de ce mot comme on fait d'une corde à travers un labyrinthe. Mais, en réalité, il demeure dénué de sens.

Certes, l'habitude est prise d'englober dans cette appellation Pissarro, Sisley, Claude Monet, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Degas, Gauguin, Van Gogh et parfois Seurat.

Certes, les expositions de la Société anonyme des peintres, graveurs et sculpteurs se succédèrent, assez irrégulièrement il est vrai, de 1874 à 1892, et il est exact que, dès la seconde, les exposants avaient accepté autant par résignation que par commodité qu'on les appelât « les Impressionnistes ».

Mais considérons bien que, dès 1877, Cézanne cesse pour jamais d'y participer ; que dès 1880, Renoir repousse comme une injure l'épithète d'impressionniste ; que Claude Monet, dès 1890, commence un genre de peinture qui l'éloigne de ses précédentes recherches de paysagiste ; que Degas ne traite pour ainsi dire jamais de paysage, et qu'il n'existe aucun rapport entre sa technique et celle de ses divers contemporains ; que Gauguin n'apparaît qu'en 1879 et devient bientôt, comme nous le verrons, le principal protagoniste de la lutte contre le réalisme intégral d'où était issue l'esthétique des peintres que nous avons nommés jusqu'à présent ; que Van Gogh n'exposa pour ainsi dire jamais ; que Seurat n'exposa qu'une fois au Salon officiel, et, si l'on peut dire, par accident. Seuls Sisley, Pissarro et Berthe Morisot demeurent fidèles à leur conception première. S'il y avait eu vraiment une école impressionniste, c'est eux qui l'auraient constituée et maintenue. Et encore Pissarro lui fut infidèle de 1884 à 1889.

Mais admettons, pour un instant, qu'un certain goût ait existé, momentanément commun à Sisley, à Berthe Morisot, à Pissarro, à Renoir, à Claude Monet, pour les motifs saisis d'une manière absolument objective, pour les couleurs claires, pour les modelés obtenus par les seules variations chromatiques, pour le soin d'éviter toute intrusion de la pensée personnelle dans l'œuvre peinte, en un mot pour le souci d'agir à l'égard du motif comme si l'on était un appareil enregistreur hypersensible. Admettons que cette rencontre si brève justifie les mots d'École impressionniste : combien rapide aurait été le destin de cette « école » ! Dès 1884, dix ans après sa première apparition, naît le Salon des Indépendants. Et nous y voyons surgir Seurat. Or, la tâche que Seurat s'impose d'abord est de créer une règle chromatique et technique destinée à remplacer les hasardeux tâtonnements de ses prédécesseurs. C'est, dans son essence même, une réaction formelle contre l'anarchie réaliste des Impressionnistes. Quatre ans plus tard, Paul Gauguin va, non seulement répudier les essais empiriques des Impressionnistes et les recherches scientifiques de Seurat, mais poser les bases de tout un système esthétique en opposition absolue avec l'objectivité réaliste d'où était issue la soi-disant école impressionniste. Donc, moins de vingt ans après qu'on l'eût fait naître, elle a déjà connu un réformateur qui la bouleverse dans son principe même : Seurat ; un apostat qui se défend même d'avoir jamais été véritablement un affilié : Renoir ; un adversaire qui lui dénie toute raison : Gauguin. Cependant qu'un de ses premiers adhérents, Cézanne, l'ignore et poursuit loin d'elle une révolution plastique qui ne tend à rien de moins qu'à ramener le règne de Poussin. Mais, en vérité, ces réformateurs, ces apostats, ces adversaires ne sont tels que si nous admettons qu'il y ait eu École, car leur action prend un sens par le fait qu'elle est dirigée pour ou contre elle.

Or, nous insistons sur ce fait qu'il n'y eut pas École. Par voie de conséquence chacun de tous ces talents, depuis 1874, se dirige, sans idée précise de collaboration ni de lutte, dans sa voie propre, selon ses aspirations intimes. Nos efforts pour voiler le spectacle d'anarchie que présente la fin du siècle étaient-ils donc vains ?

Nous disons ce spectacle et non pas cette anarchie, car un ordre, ignoré de ceux mêmes qui l'établissaient, apparaît bientôt. Parmi tous ces artistes, les protagonistes se détachent à mesure que les années s'amassent sur leur tombe. Certains noms, ceux de Degas, de Renoir, de Monet, de Gauguin, de Cézanne, de Seurat, brillent d'un éclat de jour en jour plus vif. Or, on s'aperçoit que tous ceux-là, à travers les hasards de ces temps sans discipline, ont évolué jusqu'aux grands rêves classiques qui hantent les sommets de la pensée humaine, et où vivent, comme aurait dit Victor Hugo, les âmes des « Égaux ». C'est là leur point commun et c'est là la cause de leur prédominance.



Photo Giraudon

COROT
Homère et les Bergers
Musée de Saint-Lô

I

DEGAS

Les deux grands maîtres du XIXe siècle, Ingres et Delacroix, avaient constamment recherché les sources de l'émotion classique. Il semble, au premier abord, qu'Ingres, chez lequel domine l'élément linéaire et dont la vie fut une sorte d'apostolat pédagogique, ait dû, pour ces deux raisons, faire souche d'artistes.

Il n'en fut rien. Au fond également poètes, ce qui constituait leur génie était inégalement intransmissible. Et même on dirait que, par un singulier hasard, la postérité lointaine de Delacroix ait été plus assurée que celle de son violent rival.

En effet, Ingres put former des élèves pleins de conscience, de noblesse ou d'élégance, comme les frères Flandrin et Amaury-Duval ; il put exercer son contrôle sur des esprits distingués et soumis comme Lamothe. Aucun n'avait eu pour son compte de ces trouvailles de style comparables à la *Grande odalisque* de 1814 ou bien à la *Thétis*.

Un moment, on put croire qu'une sorte de petit-fils venait de lui naître en la personne d'Edgar Degas. Nous allons voir pourquoi.

Né le 19 juillet 1834, d'une famille de haute bourgeoisie, cultivé, Degas, sans trop de peine, obtint des siens l'approbation de son projet de devenir peintre.

Une intelligence très claire, très raisonneuse va d'abord servir chez lui l'exaltation poétique de l'adolescence. Mais bientôt, quand s'apaisera cette flamme, la même intelligence arrêtera l'essor qui emportait l'artiste vers l'art classique. Un tour d'esprit plein d'ironie — et d'une ironie dont beaucoup de pointes étaient tournées vers l'intérieur, — une pensée trop naturellement désabusée l'ont orienté vers l'observation réaliste. Pourtant, dans aucun moment de sa vie, il ne reniera le premier objet de son respect.

Il donne l'impression qu'il fut malheureux et contraint entre la peur du ridicule et le regret de ses premières ferveurs.

Son premier maître avait été Lamothe, lui-même élève d'Hippolyte Flandrin et qui, dans l'atelier d'Ingres, était comme le directeur des novices. Tout jeune, Degas apprit à vénérer le nom d'Ingres. Et, s'il faut en croire ses biographes, il avait conçu le désir de devenir peintre en voyant, chez Mme de Valpinçon, amie de sa famille, les œuvres du grand peintre de Montauban.

On sait l'admiration professée pour Ingres chez les Valpinçon. Ils avaient possédé la fameuse *Baigneuse*, dite précisément de « Valpinçon » et qu'on peut voir aujourd'hui au Louvre, dans la Salle des États.

Degas, qui fréquenta jusqu'à trente ans passés l'atelier de Lamothe, eut le temps d'entretenir ce culte. Il eut même, paraît-il, l'occasion de voir une fois M. Ingres. Au cours de cette brève et unique entrevue, Ingres lui aurait dit : « Faites des lignes et des lignes, d'après nature ou de mémoire, et vous deviendrez un bon artiste. » On a retrouvé dans ses croquis la silhouette de son grand homme, avec son collet haut brodé d'académicien, croqué de profil, dans une cérémonie.

Il fréquente le musée et sa curiosité s'oriente dans un sens conforme à son état d'esprit. C'est à Poussin, après Ingres, qu'il va demander le secret des grandes trouvailles classiques : il copie sa grande *Bacchanale* et son *Enlèvement des Sabines*. Et M. Paul Jamot, l'un de ses plus sagaces historiens, a pu dire que « *dès ces années libres et fécondes, fort de son éducation classique, riche de son propre fonds, ignorant des restrictions que lui imposera plus tard l'esthétique du naturalisme, Degas est maître de son art comme de sa main* ».

Ses premières œuvres sont exécutées en Italie. Nous l'y voyons, avant l'année 1860, s'exercer à serrer la nature de près. De même qu'Ingres, aux environs de 1820, portraiturait un Piémontais rencontré dans la rue (et dont il fit en 1859, l'Homère de la collection du roi Léopold de Belgique), de même Degas peindra une vieille servante napolitaine dont le caractère l'émeut bien plus que les pittoresques hardes.

Mais bientôt il va entreprendre une grande composition, la fameuse *Sémiramis faisant construire une ville*.

Tableau singulier, tableau relevant tout entier de l'esthétique classique. D'abord il choisit un sujet antique. Tout n'était point à dédaigner dans les raisons au nom desquelles les théoriciens de l'époque davidienne préconisaient l'antique et le nu. Ils empruntaient d'ailleurs beaucoup de leurs arguments aux procès littéraires du XVII[e] siècle. L'antique, disaient-ils, par la noble impersonnalité de ses draperies et de ses nus, permettait précisément de ne rien distraire de l'attention du spectateur qui fût au détriment du drame humain. Dans la peinture, l'absence d'ornement et la simplicité des lignes devaient permettre des harmonies plus pures et plus vastes. Nous voyons que Degas en est encore, et à bon droit, persuadé. Il semble d'ailleurs, dans cette œuvre toute pleine du souvenir d'Ingres, qu'il ait bien plus en mémoire l'Ingres des *Ambassadeurs d'Agamemnon* (1801), du *Romulus vainqueur d'Acron* (1812), de l'*Apothéose d'Homère* (1827), que l'Ingres, moins sombre, de la *Naissance des Muses* (1856) ou de la *Seconde Stratonice* (1860).

Il dispose la reine légendaire et sa suite en une sorte de frise qui s'avance, vue de profil, jusqu'au bord d'une terrasse sans balustrade. Tout en bas, à ses pieds, s'aperçoit un calme atrium, et de l'autre côté du fleuve s'élève vers la nue l'immense et régulier enchevêtrement des échafaudages. La reine est mince dans sa tunique blanche. Une tiare

asiatique sans bijoux est le seul attribut de sa puissance. Son escorte est composée de femmes et de vieillards. Le cheval qui traîne le char d'où la reine vient de descendre se profile en premier plan. Le contour est d'une simplicité outrée, limité par un linéament si exact que visiblement Degas s'est rappelé dans ce dessin ces chevaux qu'on voit au flanc des vases antiques, et qu'il admirait tant. Avait-il lu, quand il traçait la silhouette presque schématique de cette reine et de ce coursier, cette note de Delacroix : « *Si vous commencez par des détails, vous serez toujours lourd. Exemple : ayez à dessiner un cheval fin, si vous vous laissez aller aux détails, votre contour ne sera jamais assez reculé* » ?

La création poétique est flagrante. Il éprouve et fait éprouver le contraste entre ce cortège sans force, entre cette reine sans pesanteur, sur cette terrasse silencieuse, et l'énorme labeur, issu de sa volonté, dont les échos ne parviennent qu'assourdis. Toutes ces figures sont libres des contraintes imposées par la réalité ; elles sont bien comme ces formes antiques dont Ingres disait que l'on n'aperçoit point *qu'elles aient jamais été la copie d'un seul individu isolé, comme cela se voit dans toutes les figures modernes.*

On sent que Degas n'a point choisi ce thème antique par amour de ce pittoresque eschylien qui fera le fonds de certains poèmes parnassiens. Tout au contraire, ce qu'il demande au « prétexte » antique, c'est une vaste impersonnalité nominale. Elle accroît la majesté des personnages. On repense, en les contemplant longuement, à ce que Delacroix disait encore à propos de Poussin : « *Dans de tels sujets... il ne faut rien introduire qui puisse nous tirer de notre illusion ; lorsqu'on représente des sujets antiques, il ne doit rien se trouver dans le tableau qui nous ramène aux temps modernes.* »

Degas avait conçu le sujet sous une forme extraordinairement schématique et dépouillée. Mais, à chaque pas qu'il fait vers l'esquisse définitive, il la complique un peu et l'appauvrit d'autant. Delacroix avait parlé de cet *art des sacrifices... de tous le plus rare..., celui qui consiste à ne pas tout dire, à ne pas tout montrer.* Certes, cet art des sacrifices sera pour beaucoup dans la solidité des œuvres de Degas. Mais peut-être ne le pratique-t-il pas sans effort. Il est, en effet, le plus rare, et Ingres et Delacroix sont peut-être les seuls grands maîtres du XIXe siècle dont les tableaux s'épurent et se simplifient en allant de la première pensée à l'œuvre achevée.

Tout comme eût fait Ingres, Degas, préparant cette composition, exécuta un très grand nombre de dessins. Il aurait pu proclamer, comme Poussin parlant de ses ouvrages : « *Ce ne sont point de ces tableaux que vos peintres de Paris expédient en vingt-quatre heures et qu'ils font en sifflant.* » Elle comportait de la draperie. Degas en savait la noblesse et l'attrait. A peine la Victoire de Samothrace avait-elle été mise en place, au Louvre, qu'il l'avait dessinée, paraît-il, avec une grande minutie.

Ingres avait dit : « *Pas de mannequin. Une fois un beau motif de draperie trouvé, il faut l'adapter à la nature, revêtir le modèle de cette draperie préconçue, et saisir sur lui l'indication des détails.* » Cette injonction si claire et si formelle, Degas ne l'a-t-il pas suivie à la lettre dans ces études de la jeune femme drapée et accroupie qui se trouve à peu près

au centre de son tableau? dessin d'une science et d'une noblesse insurpassables, égal aux plus beaux de Léonard de Vinci et d'Ingres, et où l'agencement *préconçu* du drapé renforce encore l'impression de vie puissante, on pourrait dire palpitante, qui se dégage de ce corps ample, vigoureux et doux.

Dans les travaux préparatoires et dans la composition elle-même, nous voyons que l'harmonie est obtenue surtout par l'arabesque, par le moyen graphique du trait. A peine, parfois, si de légers rehauts de gouache et d'aquarelle viennent souligner ses accents principaux. C'est que le dessin demeurait pour Degas le moyen essentiel, on pourrait dire le moyen complet d'expression plastique. « *Je suis né pour dessiner* », dira-t-il. Il dira aussi, non sans un légitime orgueil : « *Je suis coloriste avec la ligne.* » N'est-ce point l'écho très exact de la pensée d'Ingres : « *Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais « École de dessin », et je suis sûr que je ferais des peintres.* »

Il est fier de sa compréhension de la forme et du savoir technique dont il se sent si riche. Les temples académiques où, sans en bien saisir l'esprit, on conserve du moins le respect formel des œuvres classiques, à la condition qu'elles soient antiques, conservent à ses yeux du prestige, comme ils en ont gardé — nous le verrons — aux yeux d'un Renoir, d'un Cézanne. Il dit à Manet, dans un jour d'humeur : « *Je serai avant vous de l'Institut, Manet; oui, Monsieur, par le dessin.* »

Degas avait entrepris une autre composition. Elle ressortissait au même esprit. Le sujet n'appartenait plus aux légendes de l'antiquité orientale, mais aux réalités de la fin du moyen âge. C'était *Les malheurs de la ville d'Orléans*. Au bord d'une route à peine tracée dans les champs sont étendus des corps de femmes, nues ou à demi nues, débris d'un bétail humain mort sous les outrages. D'autres s'éloignent éperdues d'horreur. D'autres sont entassées contre un saule, aux basses branches duquel pend une malheureuse attachée par le poignet. Sur la gauche, trois cavaliers. L'un, coiffé d'un chaperon, s'éloigne emportant une femme en travers de ses arçons. Un autre d'allure noble, en armure et nu-tête, se retourne à demi vers un tout jeune seigneur en chaperon jaune, presqu'un enfant, qui envoie une dernière flèche dans le monceau lamentable de ces chairs nues. On devine un clocher, dans le lointain. La scène est sobre; elle offre peu de personnages. Une cité dont les abords présentent les traces de tels sévices doit être la cité du désespoir. Plus que tous les incendies, que les sacs de ville, accumulés par les élèves de Steuben et de Picot dans leurs tableaux documentaires et romantiques, cette scène effroyable et silencieuse, à laquelle les acteurs ne prennent qu'un intérêt blasé, résume et suggère les atrocités de la guerre au XVe siècle.

La simplicité des contours, l'absence d'ornements archéologiques, mettent en relief l'extraordinaire accent du dessin. Le cavalier qui emporte cette femme peut-être morte ne fait en rien penser au Turc ravisseur du *Massacre de Scio*. Mais, par contre, le ton mat de cette grande préparation au pastel, la manière dont les personnages sont disséminés,





Photos Archives photogr.

DEGAS
Étude de cheval pour la *Sémiramis*
Musée du Luxembourg
Étude de draperie pour la *Sémiramis*
Musée du Luxembourg

la force expressive du dessin (force qui tient au trait plus qu'au modelé, car la plupart de ces corps ne présentent qu'un modelé infiniment léger) font songer à certaines toiles « médiévales » d'Ingres, soit à la *Francesca* du Musée Condé (1819), soit plutôt à l'*Entrée de Charles V* (1821) dont l'archaïsme avait jadis tant choqué les critiques.

Sans doute, cette évocation des malheurs sans nom infligés aux habitants d'une ville prise, est en somme infiniment plus plausible que n'aurait pu la rendre un Évariste Fragonard. Elle l'est précisément parce que l'artiste a rendu sans détails superflus l'aspect caractéristique de corps molestés jusqu'à ce que l'âme, sinon la vie, les quitte.

Degas ne devait-il qu'à sa sensibilité ce pouvoir de trouver l'accent du désespoir et de l'abandon total dans le simple contour du corps humain ? On trouve, dans les premiers plans d'un tableau exécuté en 1863 par son ami Delaunay, *La Peste à Rome*, quelques parentés avec ceux des *Malheurs*. Mais l'influence de Delaunay sur ses condisciples sortirait du sujet que nous traitons ici.

Dans les *Malheurs*, l'impression d'horreur est d'autant plus aiguë que les gestes, les lignes et même le coloris sont plus calmes. La sérénité, la matité, l'harmonie générale de cette œuvre prouvent que la fresque aurait été bien faite pour Degas.

Aucun critique ne remarque les *Malheurs*, au Salon de 1864, aucun visiteur, sauf Puvis de Chavannes qui, malgré l'échelle restreinte de la composition, en devina toute l'ampleur et s'arrêta longuement devant elle.

La troisième des grandes compositions de Degas nous ramène à l'antiquité, grecque cette fois, et représente des jeunes filles et des jeunes garçons spartiates se défiant à la lutte. Les deux groupes s'équilibrent à droite et à gauche. Au centre et au loin, une architecture très simple devant laquelle passent de calmes silhouettes. Ce fond, si volontairement dégagé, cette sérénité qui s'oppose à l'ébauche dramatique située au premier plan, est tout à fait dans l'esprit des grandes œuvres anciennes. Un rythme analogue préside au *Mariage de la Vierge*, de Raphaël. Et Poussin, dans les *Funérailles de Phocion*, a marqué puissamment le contraste entre la sobre tragédie du juste injustement sacrifié que des esclaves transportent clandestinement et la majestueuse architecture de palais au pied de laquelle, là-bas, insoucieux de leur forfait, se baignent et jouent des Athéniens.

Toute la scène se situe dans un air étonnamment limpide, et dont la merveilleuse transparence emmène la pensée dans le domaine du rêve ou du souvenir. On comprend pourquoi Degas affirmait que *l'air qu'on voit dans les tableaux des maîtres n'est pas de l'air respirable*.

Mais plus encore que dans la *Sémiramis*, le tableau des *Jeunes Spartiates* évolue, au cours de ses préparations, vers une gravité moindre. Degas n'a pas la force de rester à ces altitudes. Cet homme trop spirituel, trop instruit, dont la pensée mordante se sentait attirée vers les tournois d'esprit de mise dans le groupe des littérateurs et des peintres d'avant-garde, n'allait plus oser, devant eux, soutenir la cause classique qu'ils malmenaient en même temps que l'académisme, leur bête noire.

Dans la femme accroupie et drapée de la *Sémiramis*, Degas avait merveilleusement mis en pratique l'affirmation d'Ingres : « *Les belles formes, ce sont des plans droits, avec des rondeurs.* » En effet, si l'on prolonge l'une quelconque des lignes, l'un quelconque des plans qui composent un tel personnage, on obtient de vastes droites, de larges plans, des sphères, qui dans le langage plastique signifient toujours des idées de grandeur, de calme, de plénitude, de continuité.

Or, à mesure qu'avance le tableau des *Jeunes Spartiates*, nous voyons que les formes s'y rétrécissent : bientôt apparaît une sorte de réalisme amer, à l'aigreur duquel contribue une série de ligne courtes et brisées, de petits volumes concaves.

Tout son talent, toute son élévation d'esprit ne l'empêchent pas de faire descendre son rêve, peu à peu, vers une simple reconstitution plausible de jeux qui, pour être antiques, n'en mettent pas moins aux prises des adolescents vulgaires. Pourquoi faut-il même qu'il nous permette d'ajouter, comme un de ses plus clairvoyants biographes : *des fillettes maigres et brunes, échappées de l'atelier, de jeunes singes efflanqués..., et quels vices, gesticulant comme s'ils jouaient à la mourre.*

Lorsqu'il en arrive à ce point de son tableau, Degas prend le contre-pied de la leçon d'Ingres. Il est victime, nous l'avons dit, d'un état d'esprit particulier à son époque et, comme on l'a exposé très clairement, « *cette abdication de l'intelligence qui parut le fin du fin dans les cercles d'esthètes, est vraiment un des traits les plus curieux d'une période illustrée cependant par maints talents originaux* » (Jamot.)

Un des plus ardents parmi ces esthètes, Duranty, — dont Degas a fait un inoubliable portrait, — va l'arracher à ce qu'on appelait sans doute l'ornière académique. Une seule composition classique, *La Fille de Jephté*, viendra s'ajouter à la *Sémiramis* et aux *Jeunes Spartiates*. Elle est loin de la pureté dont ces tableaux étaient encore si riches. Degas ne refera plus de grande composition classique.

Il avait abandonné ces beaux rêves depuis dix ans déjà quand les Goncourt iront visiter dans son atelier, le 3 février 1874, cet homme petit, à la barbe rare, au parler vif et spirituel, plein de cette méfiance qui deviendra plus tard, il faut bien le dire, une mélancolie hargneuse. « *Après beaucoup de tentations, d'essais* — diront les célèbres mémorialistes — *il s'est enamouré du moderne ; et, dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses.* »

En 1880, il ira en Espagne, il visitera Tanger, sans qu'il reste de ces découvertes une trace dans son œuvre. Preuve, peut-être, que le sentiment classique subsistait en lui suffisamment pour le détourner du simple pittoresque touristique. A peu près dans le même temps, un autre grand peintre, Renoir, fera un voyage analogue et en négligera semblablement le souvenir. Degas ne peint plus que des scènes et des types de la vie parisienne, blanchisseuses, danseuses, gens de course. Un réalisme d'une extraordinaire acuité s'avère en tous ces travaux.

Pourtant sa technique reste fort distincte de la technique utilisée par les autres peintres

dits d'avant-garde. Comme Ingres, son exécution est le plus souvent — sauf naturellement en certaines de ses toiles, comme les *Blanchisseuses* de la Collection Camondo, peintes sur une toile rugueuse — luisante et lisse. *La nature est lisse*, aimait-il à dire. Ingres avait recommandé de *faire disparaître les traces de la facilité* et Delacroix avait condamné *l'infernale commodité de la brosse*. Degas entend encore la voix de ces deux génies dont il aurait pu continuer l'altière tradition. Il est habile, il avoue que ses tableaux les plus simples sont des monuments d'adresse technique, et comme Ingres, il est toujours prêt à *s'en donner encore pour deux sous*. Mais aussi, comme Ingres, il veut que le résultat dissimule les moyens employés. « *La facilité, il faut en user en la méprisant* », avait dit le maître de l'*Odalisque*. Ainsi fait constamment Degas ; mais il veut que son mépris soit visible.

Beaucoup ont peint, alors, des danseuses, des femmes au tub. Aucun n'a fait jaillir de ces volumes une impression de vie si puissante. Devant un pastel de Degas eût-on aperçu cent fois le modèle dans son tub, ou la danseuse à la barre, qu'on aurait l'impression de les voir pour la première fois et, en même temps, de les reconnaître intensément. D'où vient ce phénomène ? On croirait qu'il ne fait que calquer la nature et pourtant il augmente la vie, et renforce, si l'on peut dire, son potentiel.

La cause en est encore dans son long tête à tête avec les œuvres, avec les pensées d'Ingres. Degas a dit un mot qui résume de façon lapidaire les enseignements du grand maître de Montauban : « *Le dessin ce n'est pas la forme ; c'est la sensation qu'on en a.* » Cette sensation, cet apport, subjectif par conséquent, qui se greffe sur l'indispensable tuteur qu'est la nature, pour le recouvrir bientôt d'ailleurs, c'est ce qu'Ingres voulait garder intact et toujours en éveil chez ses élèves. Et c'est pour en sauvegarder la fraîcheur qu'il leur recommandait d'avoir tant de soin de leur propre « naïveté ».

Au plus fort de sa production réaliste, Degas disait : « J'ai parfois rêvé d'avoir un atelier d'élèves. J'aurais loué une maison à plusieurs étages. Au rez-de-chaussée, j'aurais installé le modèle vivant, autour duquel se seraient groupés les commençants. Au premier, sans modèle, les élèves un peu dégrossis ; au second, toujours sans modèle, les autres plus habiles ; et ainsi de suite. De la sorte, les plus forts auraient dû descendre les six étages pour consulter le modèle vivant, et ensuite les remonter. »

Mais Ingres n'avait-il pas dit déjà : « *En traçant une figure, attachez-vous, avant tout, à en déterminer, à en bien caractériser le mouvement. Je ne saurais trop vous le répéter, le mouvement, c'est la vie.* »

Aussi désintéressé qu'Ingres, irrité lorsqu'une considération artistique s'accouple avec un appétit d'argent, il était comme Poussin, il voyait avec souffrance augmenter les offres de ceux qui recherchaient ses travaux.

Très tôt la peinture n'avait plus suffi à son besoin d'étreindre de plus en plus près la nature. La peinture, avait dit Delacroix, *suit les variations de la fantaisie et plus légitimement que sa sœur la sculpture*. Est-ce pour une telle raison que Degas avait, dès les envi-

rons de 1875, saisi l'ébauchoir ? Est-ce au contraire, et comme l'avait exposé Cennino Cennini, parce que la sculpture est sept fois plus distinguée que la peinture ? Peut-on le dire exactement en présence de cet esprit constamment sollicité, d'une part par son éducation et son intime aspiration classique, d'autre part par le réalisme d'une si immédiate clairvoyance auquel il s'adonnait maintenant avec une sorte d'âpreté ?

En 1881, il avait modelé en cire une petite danseuse, presque de grandeur nature. Il enserre son buste dans un corselet de soie véritable, au bas duquel s'évasent de vrais volants de tarlatane. Il noue ses tresses, faites de vrais cheveux, avec un vrai ruban. On éprouve une sorte d'épouvante à contempler cette figure d'enfant sans fraîcheur, ce torse affaissé en dépit d'une cambrure qui n'est plus déjà qu'un réflexe professionnel.

Paul Mantz pouvait écrire, au sujet de cette extraordinaire et apeurante « tranche de vie » : « *M. Degas est un implacable ; s'il continue à faire de la sculpture et s'il conserve son style, il aura une place dans l'histoire des arts cruels.*

Il est évident qu'à ce point de sa vie, l'analyse est devenue un but en soi. Il est alors exactement à l'antipode de l'idéal classique.

Mais si l'on voulait figurer tout l'œuvre de Degas par une sorte de courbe moyenne, on verrait qu'après 1885 il semble remonter de l'analyse extrême vers des essais de synthèse. Aussi bien en peinture qu'en sculpture. En peinture, ce sera l'époque des grands nus exécutés au pastel ou en gravure monotype. En sculpture, nous verrons apparaître ces ébauches, souvent d'une exécution très maladroite, mais desquelles ont tout à fait disparu les détails véristes dont nous avons dit tout à l'heure l'horrible exactitude. Souvent ce ne sont que des formes, à peine dégrossies, mais en lesquelles palpite un mouvement non pas violent, mais très intense ; la tête sera souvent un simple boule ; quelques rondeurs, quelques surfaces plus ou moins lestement aplanies, des jambes dont le contour semble synthétisé en un cylindre imparfait : nous y reconnaissons non pas *l'écriture* d'Ingres, bien sûr et heureusement, mais l'essence même de son amour pour le mouvement humain.

Il s'éloigne du réalisme où l'avaient entraîné Duranty et les brillants, les agressifs causeurs du café Guerbois ; il remonte, en épurant chaque jour un peu plus sa technique, vers plus de synthèse dans la forme et dans l'expression de ses modèles. Il voudrait qu'on fusillât les « Impressionnistes » férus de ce « plein air », esclaves de cette nature prise sur le vif et qu'il abhorre comme étant un simple artifice photographique, lui qui ne peignit que deux paysages, qui se sent assez de pouvoir créateur pour se suggérer un désert « avec quelques allumettes plantées dans de la cendre. »

Oui, il voudrait qu'on les fusillât et, les mettant imaginairement en joue avec sa canne, il s'aperçoit qu'elle est pointée contre le portrait de M. Leblanc, et la rabaisse bien vite : « Un peu plus j'allais fusiller Ingres ».

Le nom d'Ingres revient comme la litanie de son idéal et peut-être aussi de ses regrets à mesure que se déroule sa longue carrière et que s'affaiblissent douloureusement ses yeux. En 1897, âgé de soixante-trois ans, ce casanier fera le voyage de Montauban pour



Photo Durand-Ruel

DEGAS
Jeunes Spartiates. Esquisse
Collection Durand-Ruel

voir des dessins d'Ingres et il poussera jusqu'à Aix-en-Provence, où sa visite à la *Thétis* prend l'allure d'un intime pèlerinage.

Au peintre Raffaelli qui avait mal parlé d'Ingres, il écrit, plein d'une impitoyable et calme rancune : « Dans des temps plus ou moins éloignés, quand, de notre peinture il ne sera plus guère question, que nous serons plus ou moins oubliés, quand votre nom sera cité, on dira : « Mais oui, Raffaelli, qui n'a pas compris Ingres. »

Il l'avait compris, lui, mais il n'avait pas eu suffisamment « d'élévation d'âme » et de « naïveté » pour en tirer le vaste parti qu'on attendait de lui.

Il a vécu dans un temps où la haine contre l'académisme avait tout emporté, même le respect pour le sentiment classique. Ce n'est pas sans raison qu'un des commentateurs de Degas écrivait, il y a quelques années : « *Obsédé par l'idée de prendre le contre-pied de l'académisme, il oublie que dans l'académisme demeuraient pourtant, déformées et souillées, certaines traditions classiques.* » (François Fosca.)

Ce même auteur, malgré ce « pourtant » si plein de discrète éloquence, félicitait Degas d'avoir *regardé par le trou de la serrure*, ce qui est bien le contraire de la subjectivité propre à l'idéal classique : et il ajoute : « *Dans l'ordre de la composition, comme dans les autres, il ruine l'idée de tableau, se contente du morceau* », ce qui est tout à fait exact, mais aussi ce qui est exactement l'inverse du désir classique, lequel remonte du particulier au général, du matériel à la construction, du motif au tableau.

Il y a quelques dix ans, la haine contre tout ce qui pouvait ressembler « au tableau » était encore si forte, que les plus zélés admirateurs de Degas ne parlaient qu'avec une violence inouïe de la *Sémiramis* et des *Spartiates* (Gustave Coquiot). Ses plus chaleureux partisans s'efforçaient, avec un soin qui nous étonne, de le laver de toute influence classique : « A ceux qui veulent absolument *infliger* à Degas une subordination à des maîtres du passé, on peut du moins répondre que, si maître il y a, c'est peut-être Ingres, à moins que ce ne soit Delacroix, mais c'est aussi Hokousaï et Korin. » (Henri Hertz.)

Aujourd'hui que ces véhémences ont eu le temps de s'apaiser, nous sommes en droit de nous demander si tant de louanges exclusivement adressées à son réalisme étaient bien faites pour rassurer ses mânes et pour les apaiser.

Nous avons dit qu'il avait conçu tout à fait à la manière d'Ingres le dessin, traducteur non de la forme mais de la *sensation* que l'artiste éprouve de la forme. Mais il n'a pas écouté seulement cette sensation. Il l'a sollicitée dans un sens qui n'était pas exclusivement « du sien » comme aurait dit Montaigne. A cet égard, il fut infiniment moins indépendant qu'Ingres : « Degas avait non seulement le droit et le devoir, puisqu'il voulait étudier le type de la danseuse parisienne ou le nu moderne, de ne pas faire du Carrier-Belleuse ou du Bouguereau, et de représenter ce qu'il voyait sans fadeur ni mensonge. Mais son univers contient un pourcentage de laides infiniment supérieur à celui de l'univers réel... En tout cela, il fut certainement influencé par les idées qui couraient les milieux artistiques de 1860 à 1880. Pendant ces vingt années, il fut admis que la réalité était laide, basse et

maussade : il en reste que, dans le langage courant, le mot réaliste est synonyme de vulgaire et d'ignoble. » (François Fosca.)

Oui, il y eut conflit permanent entre ses tendances secrètes, son éducation et l'acuité trop amère de son esprit, sa crainte d'être en reste de scepticisme artistique avec les beaux esprits de son temps. Mais, par ailleurs, dans son intimité, gardée avec une jalousie qui n'allait pas sans une sorte de hargne, il vivait avec des œuvres de Delacroix, de Corot, de Cézanne, d'Ingres surtout dont il possédait quatre toiles, quatre portraits.

La conception de l'universalité poétique de l'art — conception éminemment classique — l'avait poussé à la sculpture. Elle le poussa vers la poésie. Les poèmes qu'il écrivit sont nuancés, d'un souffle délicat et triste. Il les confiait peu. Il les montra à Mallarmé et, dans une lettre à un ami sûr, il se raille d'avoir acquis un dictionnaire de rimes. On n'y retrouve point la tendresse et le désespoir enflammé de Michel-Ange, ni la hautaine vaticination d'Ingres, ni la logique d'airain de Delacroix.

Il restera pourtant dans la lignée des maîtres classiques par l'intensité avec laquelle ses yeux et sa pensée ont senti la forme, par la science avec laquelle sa main nous a transmis sa sensation. Et la postérité pourra dire de lui ce que disait Renoir revenant de Munich : « Il m'est resté dans l'œil un nu de Degas, un fusain. On ne voyait que cela dans la pièce. C'était comme un morceau du Parthénon. »

Il mourut, âgé de quatre-vingt-trois ans, le 26 septembre 1917.

II

RENOIR

Avec Renoir nous allons aborder une personnalité bien différente. Il est loin de cette contention et de cette surveillance de soi-même qui, chez Degas, devint bientôt un malaise douloureux : toute son œuvre respire la sérénité. Et si les hasards de ses débuts, puis les méditations de son âge mûr lui composèrent un caractère, vers la fin, plus austère, nous ne voyons jamais s'altérer en son œuvre l'éclatante béatitude qui s'en exhale.

Chez Degas, le sentiment classique avait pu se développer à la faveur d'une culture poussée, aussi d'un atavisme qui maintenait en lui des traditions assez nettement conservatrices. Elles composaient même ses opinions, très opposées avec ce qu'on appellerait, en langage d'ecclésiastique, le modernisme.

Ce même sentiment classique avait, chez Renoir, d'autres origines.

Il est d'extraction modeste. Ses parents sont des artistes ou mieux des artisans. Ils subissent, et Renoir subit comme eux, plus ou moins consciemment, le prestige des maîtres, vivants ou morts, dont les œuvres étendues, consacrées, dont la science technique reconnue les auréolent d'une certaine gloire.

Pendant les années qu'il vivra sous l'influence de Courbet, et dans le voisinage de Manet, il adoptera, naturellement, un langage et une attitude fort hostiles à l'académisme. Et comme sa culture ne l'a point encore beaucoup poussé vers le musée, comme il n'est pas grand lecteur, comme il médite peu, nous l'entendrons parfois émettre, à propos de tel ou tel grand maître du passé, — à l'égard de Chardin, par exemple, — des avis d'une insensibilité, voire d'une brutalité surprenante. Il y aurait erreur à les prendre au pied de la lettre. La sincérité des mots de ce genre qu'il a pu proférer est démentie par le simple aspect de ses œuvres. Moins décidé à l'indépendance systématique que Pissarro, que Sisley — nous avons vu ceux-ci s'adresser d'abord au maître de Ville-d'Avray, — il songe à bien apprendre les éléments de son métier de peintre auprès d'un artiste dont l'officielle notoriété semble bien assise : Gleyre. Sans doute, Sysley et Bazille fréquentent aussi l'atelier de Gleyre. C'est là que Renoir les connaîtra. C'est de ce moment que datera cette amitié dont nous trouverons des traces si intéressantes dans l'œuvre de Renoir.

L'existence de Renoir se déroule d'abord dans une obscurité laborieuse. Pour vivre il est

obligé de se livrer à des travaux d'artisan, presque d'ouvrier. Mais il n'en suit pas moins assidûment les séances chez Gleyre.

Gleyre a laissé peu de souvenir. On ne connait guère que ses *Ilusions perdues* où s'avère une poésie délicate mais facile, exprimée par un graphisme assez sec et qui apparente son auteur avec le groupe éphémère des Pompéïens. Mais, à défaut de puissance plastique, on trouve chez Gleyre une certaine élévation de la pensée, une sensualité assez aiguë, mais non vulgaire, et surtout un souci de modeler les formes en les gardant lumineuses. Certaines de ses nymphes, de ses baigneuses offrent, dans leur contour, une sorte de majesté moelleuse où se retrouve peut-être comme un très faible écho de l'idéal d'Ingres.

En 1862, quand Renoir se trouvait auprès de Gleyre, les jeunes, ceux que le public, à la suite de certains critiques, appelle les Intransigeants, sont tout au réalisme de Courbet, réalisme, nous l'avons dit, plus théorique qu'effectif, réalisme à la Caravage, réalisme de musée qui comporte une ostentation du modelé dont Gleyre s'écartait au contraire.

Renoir gardait-il à Gleyre quelque reconnaissance ? Nous avons vu que, moins riche d'activité cérébrale que Degas, il faut tenir compte de ses travaux plutôt que de ses paroles pendant la première partie de sa vie. Ceux-ci prouveraient assez que Renoir gardait au maître des *Illusions perdues* une certaine reconnaissance, dont nous trouvons la preuve dans les livrets mêmes des salons auxquels Renoir fut admis de 1864 à 1870 :

Salon de 1864. Renoir (Pierre-Auguste), né à Limoges. Élève de M. Gleyre, rue d'Argenteuil, 23. — 1618. La Esmeralda.

Salon de 1865. Renoir (Pierre-Auguste), élève de M. Gleyre, avenue d'Eylau, 43. 1802. — Portrait de Mme W. S. — 1803. Soirée d'été.

Salon de 1868. Renoir (Pierre-Auguste), rue de la Paix, 9, Batignolles. 2113. — Lise (La mention : élève de M. Gleyre, ne figure pas).

Salon de 1869. Renoir (Pierre-Auguste). Même adresse. Élève de M. Gleyre. — 2021. En été, étude.

Salon de 1870. Renoir (Pierre-Auguste). Élève de M. Gleyre. Chez M. Bazille, rue des Beaux-Arts, 8. — 2405. Baigneuse, la femme d'Alger.

Voulait-il, par ce soin, se rendre le jury propice ? Tout ce qu'on a dit de son caractère incite à repousser une telle explication. Ni Renoir ni ses condisciples n'avaient de ces prudences. Sisley, quand il exposa au Salon de 1867, s'intitule d'abord élève de Corot avant de se réclamer de Gleyre ; et Corot, même en 1867, n'était pas considéré comme une référence bien efficace.

Nous sommes plutôt porté à voir, dans cette fidélité de Renoir, un hommage à l'homme dont il n'estimait point que l'enseignement lui eût été inutile.

Mais nous allons trouver une autre preuve du parti que Renoir, en dépit des anathèmes habituels de ses amis, entend tirer de l'enseignement académique. Il semble qu'obscurément il poursuit, *per angusta*, le moyen d'exprimer un jour ces grands rêves



Photo Vizzavona

RENOIR
Diane chasseresse
Ancienne collection du Dr Viau. Collection du Prince de Wagram

classiques qui feront, dans son âge mûr et vers sa fin, son obsession heureuse : il suit les cours de l'École des Beaux-Arts ; il ne dédaigne pas d'y concourir.

Nous avons pu reconstituer le dossier scolaire de Renoir à l'École des Beaux-Arts. La fiche Renoir est insérée sur onglet dans le recueil des actes relatifs aux élèves entrés à l'École antérieurement à 1893.

N° 3335

ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS.

SECTION DE PEINTURE ET SCULPTURE.

M. Pierre-Auguste Renoir, né à Limoges, Haute-Vienne, le 25 février 1842, admis élève à la séction de peinture le *1er avril 1862*, a obtenu dans les concours de l'École les récompenses suivantes :

Dates des jugements, 18 avril 1862.

Perspective : mention.

L'examen des procès-verbaux des concours, de 1862 à 1864, va nous fournir quelques autres précisions.

Nous y trouvons d'abord l'admission régulière de Renoir à l'École :

1er avril 1862. Jugement du concours de place de semestre d'été.

Présents : Nanteuil, Petitot, Flandrin, Duret, Signol, Robert Fleury, Lemaire, Dumont, Heim, Cogniet.

Renoir est reçu soixante-huitième sur quatre-vingt admis. Le secrétaire déforme une première fois son nom et l'écrit « Renouir ».

18 avril 1862. Concours de perspective.

Il y a vingt et un concurrents. Les conditions du concours sont : *Mise en perspective de quatre gradins d'un temple antique, d'un tronc de colonne dorique grecque et d'une pierre oblique et inclinée.* Huit épreuves sont retenues. Renoir est nommé cinquième.

C'est bien un enseignement objectif qu'il vient chercher à l'École des Beaux-Arts. Il ne prend aucune part à des concours comme celui dit « de l'arbre », et qui portent sur une question d'esthétique officielle. Par contre, le retrouvons-nous dans une autre épreuve purement technique :

16 août 1862. Jugement du concours de composition pour l'admission au concours de la figure peinte et modelée. Sujet : *Joseph vendu par ses frères.*

Dix esquisses peintes sont exposées. Renoir, auteur de l'esquisse n° 10, est classé dixième.

Nous apprenons quelques jours après que huit peintres seulement, sur les dix artistes choisis pour concourir, présentent leur travail. Renoir est-il un de ces deux élèves dont les professeurs blâment sévèrement la désinvolte défaillance ? Le texte n'en dit rien : et il n'en doit rien être, car nous le revoyons bientôt.

31 mars 1863. Jugement du concours de place du semestre d'été (figures dessinées).

Renoir est classé vingtième sur quatre-vingts admis. Le rédacteur du procès-verbal écrit d'abord « Renouard » : mais il gratte sa feuille en ce point et rétablit l'orthographe « Renoir ».

14 août 1863. Jugement du concours de composition pour l'admission au concours de la figure peinte et modelée. Sujet : *Ulysse au foyer d'Alcinoüs.*

Douze élèves concourent. Renoir, auteur de l'esquisse nº 11, est classé neuvième.

Le 7 octobre 1863. Jugement du concours de place du semestre d'hiver.

Il y a deux cent cinquante dessins : quatre-vingts sont classés : Renoir est vingt-huitième.

Cette fois, le secrétaire écrit sans remords « Renouard », conformément à la tendance que nous lui connaissons. Or, il ne peut s'agir de Louis-Hyacinthe-Eugène Renouard, né le 15 avril 1813. Peu de chance également pour que soit en cause Charles-Paul Renouard, né le 5 novembre 1845. Il s'agit bien d'Auguste Renoir, dont le fonctionnaire chargé d'écrire le procès-verbal veut absolument déformer le nom.

Le 5 avril 1864. Jugement du concours des places pour les dessinateurs et les sculpteurs.

Peinture. — On reçoit d'abord, selon la coutume, quatre-vingts candidats ; puis on admet vingt-six entrées supplémentaires. Sur ces *cent six* concurrents, *Renoir est classé dixième.*

Son nom est encore écrit « Renouard » ; mais la mention, qui la suit cette fois, d'élève de M. Gleyre, dissipe tous les doutes que nous nous imposions de garder.

Passé cette date, nous n'avons plus découvert le nom de Renoir sur ces registres.

Au fait, faut-il tant s'étonner devant une telle assiduité? Ne sommes-nous pas un peu victimes d'une illusion en nous figurant ces jeunes hommes : Renoir, Sisley, Monet, comme complètement annexés au groupe dont Manet formait centre?

En 1865, Manet, riche, parisien, dandy, titulaire d'une renommée considérable bien que faite de scandale, devait leur apparaître comme un contemporain qui aurait réussi et qui se montre assez distant.

Mais tandis que son éducation et sa tournure d'esprit boulevardière, son air « terrasse de Tortoni » pouvaient attirer un Degas, un Bazille, capables de lui donner la réplique, ils ne mettaient pas beaucoup en confiance un Pissarro — plus âgé que Manet de trois ans — dont les goûts à la fois rustiques et méditatifs s'accommodaient mal d'une élégance à ses yeux un peu déconcertante, un Cézanne, provincial au trop sonore accent, un Renoir habitué au mœurs simples des ouvriers d'art, un Claude Monet même, rompu aux vicissitudes d'une bohème impécunieuse et assez rude.

Tous ceux-là n'abordaient pas sans quelque gène les brillantes réunions du café de Bade, puis du café Guerbois, où l'on voyait le spirituel Manet tantôt mordant, tantôt nonchalant, entouré de littérateurs, de poètes, de critiques notoires, pleins de pointes aiguës, et abondants en paradoxes subversifs.

Ils se tinrent longtemps à distance. Le fameux *Atelier aux Batignolles*, où Fantin-Latour, en 1870, groupait Renoir, Monet, Bazille, autour de Manet ne doit point nous

faire illusion. Dans une lettre à Edward Edwins, Fantin-Latour laisse entendre suffisamment que ce sont là des jeunes gens de bonne volonté, de talent, mais non d'importance et que le peintre les utilise pour motifs au moins autant que pour modèles.

On comprend qu'au moins jusqu'en 1865, Courbet leur fût apparu comme une personnalité à la fois plus vaste et plus accessible, comme le prince triomphant des rapins révoltés et qu'ils aient pu concilier leur admiration pour le maître du *Combat de cerfs* avec les enseignements d'académie, la première, la seule étape que pouvait envisager un jeune homme sans fortune et sans relations.

En tout cas, la modestie avec laquelle Renoir demandait à l'École la grammaire de son art, la constance avec laquelle il évoquait le nom de Gleyre signifient qu'il était moins qu'un autre décidé à prendre systématiquement le parti du réalisme.

Le première œuvre qu'il fit recevoir au Salon, en 1864, est une *Esmeralda*. Tableau d'un romantisme tout scolaire qu'il détruira par la suite. Représenter la victime de Phœbus, ce n'était point renier Courbet. Courbet, dans son naïf et truculent narcissisme, n'avait pas hésité jadis, comme tous les écoliers de son époque, à se représenter sous la forme d'un joueur de guitare, vaguement florentin, barbu et bariolé. Plus tard, dans l'*Homme blessé*, il se montrait ensanglanté au pied d'un arbre, comme un spadassin mourant. Bien mieux, ce grand champion du réalisme avait exposé au Salon de 1849 son propre portrait, plein de réminiscences du Tintoret, sous le titre *Étude de Vénitien*. C'est Delacroix, et non Courbet qui avait écrit : « Nous sommes malades de l'imitation des vieux tableaux. »

Tout de même, alors que le scandale du *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, était déjà vieux d'un an et que, chaque jour, à la devanture de Martinet, le peintre de la *Lola de Valence* montrait des toiles où les jeux de la lumière naturelle donnaient des effets si brusques et si peu prévus, comment perpétrer encore des illustrations romantiques comme était la *Esmeralda ?*

Renoir avait pu ne pas trahir Courbet quant à la technique du tableau en question, mais il lui fallait serrer de plus près l'exemple du maître à la barbe assyrienne. Le Salon de 1865 le revit avec un *Portrait de Madame W. S.* et une *Soirée d'été*. Renoir fait donc œuvre déjà de portraitiste. Comme Degas, la figure et le corps humain vont devenir son principal sujet d'inspiration. Tandis que Sisley, Pissarro et Monet surtout, iront en éliminant de plus en plus le personnage au profit du paysage pur, Renoir suivra un chemin tout inverse et ses dernières figures humaines occuperont presque toute la toile.

Au Salon de 1868 et à celui de 1869, un même modèle, Lise, apparaîtra en grand premier plan. Lise est pour lui prétexte à évoquer l'été. Il ne déroulera pas de vastes étendues comme avait fait Chintreuil, et pour traduire la chaleur tombant en nappe d'argent des hauteurs du ciel bleu, il n'utilise pas la plaine et les chaumes comme l'eussent fait Pissarro et Sisley dès cette époque, notamment en 1869.

La *Lise* du Salon de 1868 apparaît grande et lumineuse, debout, tenant son ombrelle. On est frappé de la majesté qu'offre sa silhouette et de la vigoureuse poésie qui se dégage de cette figure.

Mais où cette poésie s'affirme plus créatrice encore c'est au Salon suivant, de 1869, où il expose *En été*. Lise, le même modèle, placide et brun, dont les cheveux ruissellent en longues ondes sur les épaules et jusqu'à la ceinture, les bras nus, la chemise très ouverte dégageant presque toute là partie droite du buste, la jupe lâche, d'indienne à rayure (cette rayure qui se trouve si souvent dans les tableaux de Courbet et de Bazille), tout concourt à faire de ce tableau aux intentions réalistes, bien plus qu'une étude, bien plus qu'un portrait. Sans que peut-être, alors, il s'en soit bien douté, Renoir en fait comme une allégorie de l'été : de l'été dont les rameaux, indiqués par de larges touches, donnent un fond feuillu, à peine indiqué, à cette Cérès de 1869.

Corot aimait les brumes du jour levant. Elles faisaient un obstacle impondérable et argenté aux détails qui déguisent l'architecture initiale des futaies. Le soleil apparaissant le chassait : « Voilà le charlatan, disait-il », celui qui revêt les formes de clinquant, de reliefs luisants, qui les guilloche d'ombres trop noires. Renoir au contraire, ne se rassasie jamais de soleil et de lumière. Il est vrai que ce n'est point, comme Corot, l'architecture intime d'un paysage qui le frappe d'abord ; ce n'est point non plus, comme Sisley, Monet ou Pissarro, la vérité fraîche et silencieuse du plein air. C'est plutôt sa rutilance, son pailletage, son foisonnement coloré. Qu'un personnage apparaisse, Renoir l'emmène en avant du tableau. Les mêmes notes, bleu vif, rouge laque, dont le scintillement composait tout à l'heure le paysage, vont perdre leur signification objective, devenir une sorte de fond subordonné à la figure, mieux, la faire baigner dans une atmosphère doucement incandescente, et vers la fin de Renoir, elles ne seront plus que l'écrin diapré de la figure.

S'il veut exprimer la fraîcheur irisée d'une aube d'avril, il traite le paysage avec cette naïveté qu'Ingres n'aurait pas désavouée, s'il avait pu prendre en considération des ouvrages de ce genre. Les verts tendres du gazon, le carmin vif et les mauves des volubilis forment des accords d'une simplicité telle que sous tout autre pinceau ils deviendraient insupportablement conventionnels et vulgaires. Sous celui de Renoir ils sont d'une délicieuse éloquence : ils proclament — et c'est le point qui nous importe — bien moins le désir de représenter tel site ou tel motif bien déterminé que de donner un équivalent de l'idée de printemps.

L'aveu d'une émotion personnelle capable de lui faire outrepasser soit la douceur, soit la vivacité, soit la courbe linéaire que présente le site observé, est flagrant dans la plupart des paysages de Renoir. En ce sens sa conception du paysage est sensiblement différente de celle de Monet, de Sisley, de Pissarro.

On a vu que Renoir ne figurait pas au Salon de 1867. Le tableau qu'il avait envoyé fut refusé. Il représentait une *Diane chasseresse*. Une figure nue, assez forte, est assise sur des roes et détend un arc. A ses pieds gît un chevreuil que la flèche a frappé au col. L'influence de Courbet est indiscutable dans le modelé fortement marqué de la poitrine, dans la facture des rochers, des troncs de bouleaux qui forment le fond, surtout dans le pelage de l'animal. Renoir avait exécuté en partie au couteau cette toile singulière, technique



Photo Archives photogr.

DELACROIX
Les femmes d'Alger
Musée du Louvre

chère à Courbet. Il avait peint de même, deux ans auparavant, le portrait de son ami le peintre Lecœur.

Mais si les réminiscences s'avèrent en ce tableau, convenons qu'elles sont de technique et non de pensée. On connaît la lourde gaîté avec laquelle Courbet disait : « Si vous voulez que je peigne des déesses, montrez-m'en ». Or cette nymphe de Renoir est bien près d'être une Diane chasseresse.

Mais, dans ce même tableau, maints détails prouvent qu'Édouard Manet le trouble aussi : la façon dont les yeux, les sourcils sont indiqués par de simples accents très foncés, dont les ombres du modelé sont ramassées au long du contour, le long du bras gauche, contre le profil extérieur de l'avant-bras droit, de manière à tacher le moins possible les volumes essentiels du corps. Renoir connaissait parfaitement l'esthétique et la technique d'Édouart Manet. Il avait fait un dessin d'après le *Fifre* que le Salon de 1866 avait refusé à Édouard Manet : c'est surtout une interprétation ; dans ce crayonnage monochrome apparaît avec une singulière vigueur l'architecture simplifiée du personnage (notamment le bras gauche). L'examen attentif d'un document de ce genre révèle d'ailleurs la différence profonde qui le sépare d'Édouard Manet. Édouard Manet, sauf en certaines études de la fin de sa vie (par exemple la jeune femme aux seins nus, léguée au Louvre par M. Moreau-Nélaton) ne pousse guère son observation au delà du simple aspect que lui offre la nature.

Un vif éclair de pittoresque le séduit intensément et c'est là sa principale source d'émotion. M. Paul Jamot, par une suite de comparaisons minitieuses, a pu émettre l'hypothèse, fort vraisemblable, que le fameux fifre ne serait que le modèle habituel d'Édouart Manet, Victorine Meurend, en travesti. Sans y penser, Renoir cherche autre chose que cette amusante vivacité, que ce choc d'intense vérité. Sans connaître sans doute les préceptes d'Ingres, il voit la forme grande, ronde, la courbe ou l'amorce de courbe ; il évite les angles sur l'extérieur du contour.

Pendant longtemps Édouard Manet fit peu de cas de Renoir. Il s'étonnait, vers 1875, même après les éblouissants portraits que Renoir avait faits alors, que Renoir s'obstinât à peindre. Il n'approuvait que le portrait de Bazille, œuvre datée de 1867, et actuellement au Musée du Luxembourg, et celle de toutes les toiles de Renoir où l'influence d'Édouard Manet est la plus sensible. Il faut peut-être chercher dans cette différence éventuelle de conception la cause d'une erreur aussi flagrante.

On nous objectera que Renoir, épris du grand soleil, ne fut pas le seul alors à peindre des personnages, à remplir de vastes paysages avec des figures humaines. On citera la fameuse *Camille* ou *La Robe verte* (Musée de Francfort), tableau que Claude Monet avait exposé au Salon de 1867, et aussi les compositions de Claude Monet représentant des *Femmes au jardin*, des *Déjeuner sur l'herbe*. Selon nous, ces tableaux ne sont pas inférieurs certes, à ceux que nous citons ici de Renoir. Mais ils visent des buts qui n'ont au fond rien de commun. Dans *Camille*, Claude Monet faisait un prestigieux portrait, selon l'harmonie

sombre de Courbet. Il retrouvait, du maître d'Ornans, la technique grasse et le réalisme étudié. On sent que l'artiste ne fut poussé par aucun désir d'affirmer l'architecture du personnage ni de lui faire signifier, ou suggérer, autre chose que ce qu'il représente objectivement. De même, dans les grandes compositions sylvestres de cette époque, Claude Monet recherche des vérités jusqu'alors inobservées dans les éclairages des figures à contre-jour, dans l'infinie variété des reflets colorés, des taches lumineuses qui, s'il le faut, mangent les formes selon la loi de l'irradiation ; loi dont Claude Monet constatait et retraçait les effets sans songer — ce qui sera le fait de Seurat — à en déterminer les articles.

Si l'on rapproche la *Lise* que Renoir exposait en 1869 du *Déjeuner sur l'herbe* que Claude Monet exécutait en 1867, on voit que Claude Monet se contente des aspects saisis sur le vif, dans toute leur vigueur, dans toute leur surprise impromptue. Alors que Renoir est plein du souci de suggérer poétiquement, de rendre sensible l'architecture essentielle de la forme, enfin et surtout de donner à cette forme la rondeur à la fois robuste et douce, la sérénité un peu surhumaine qui correspondait à son rêve intérieur. Mais, tandis que des génies comme Ingres et Degas pouvaient, de par leur nature, se passer des ressources que fournit la lumière et la symphonie des couleurs, Renoir, au contraire, est constamment altéré de soleil. Nous avons vu que les grands créateurs classiques se rejoignent toujours lorsqu'ils énoncent leur conception esthétique. Ils n'en demeurent pas moins soumis à leur complexion particulière quant au moyen d'exprimer leurs rêves en peinture. Oserons-nous tenter le départ entre eux au moyen d'une explication excessivement sommaire et qui ne demeure exacte que dans son ensemble?

Les uns, comme Degas, Ingres, David, Boucher, Poussin, Raphaël donneront l'impression de la troisième dimension, autrement dit de la profondeur ou, si l'on veut encore, de la perspective en choisissant, pour chaque volume, un ton local ; ce ton devenant plus foncé à mesure que le volume s'enfonce dans l'ombre ou se détourne du point d'incidence de la lumière.

Les autres, comme Cézanne, Renoir, Delacroix, Gros, Fragonard, Watteau, Rubens, le Tintoret, Véronèse, loin de considérer l'ombre comme un simple « assombrissement » du ton local, y constatent au contraire une sorte de décomposition de la lumière. Ils donnent l'impression du volume par tout un jeu de couleurs diverses, qu'en langage d'atelier on appellera tantôt couleurs froides, tantôt couleurs chaudes. Mots heureux, d'ailleurs, bien que trouvés d'instinct (et peut-être parce que trouvés d'instinct) puisque les couleurs chaudes sont dans cette partie du spectre solaire où les rayons deviennent caloriques, tandis que les couleurs froides se situent dans la région du spectre dont l'action cesse de s'inscrire sur le thermomètre et devient chimique.

Les peintres qui construisent leur œuvre sur une donnée non pas poétique mais narrative, seront naturellement tentés d'utiliser la première de ces deux manières. Elle est plus près de l'écriture graphique. Elle se prêtera mieux au récit, voir au rébus. C'est elle qu'emploieront nécessairement un Gérard, un Girodet, un Pierre-Narcisse Guérin. Cour-

bet, lui-même, dont le réalisme, nous l'avons dit, est plus intentionnel qu'effectif, s'en accommode parfaitement.

Renoir n'y trouvait point un moyen suffisant d'exprimer le poème de forme et de couleur qui chantait plus ou moins secrètement en lui-même.

A mesure qu'il s'éloigne des années pendant lesquelles nous l'avons vu modestement soumis aux disciplines scolaires, à mesure que sa maturité l'affranchit du prestige de Courbet et du proche exemple d'Édouard Manet, il découvre le maître en lequel on peut voir son ascendant direct : Delacroix. Et, à travers Delacroix, Rubens.

Au Salon de 1870 nous l'avons vu exposer un modèle vêtu en *Femme d'Alger*. Soyons bien assurés qu'il ne s'agissait pas d'une œuvre inspirée par le romantisme documentaire, à la façon de celles qu'auraient pu exécuter, quelque vingt ans auparavant, un Decamps, un Belly ou un Marilhat.

Il s'affranchissait au contraire, en traitant ce sujet, du réalisme à la mode et prenait seulement prétexte des étoffes brillantes dont il affublait son modèle pour donner libre cours à son besoin de créer de joyeuses symphonies colorées, et d'utiliser en quelque sorte le clavier de Delacroix. Il veut se pénétrer de sa puissance lumineuse. Il étudie passionnément ses œuvres : il exécute une copie des *Femmes d'Alger*, tout comme Delacroix lui-même avait exécuté la copie du *Christ devant Pilate* de Rubens, copie qui voisine aujourd'hui avec l'original.

Renoir envoie au Salon de 1872 son fameux *Harem* dont le vrai titre était *Parisiennes habillées en Algériennes.*

Le souvenir de Delacroix est partout dans ce tableau. La jeune Algérienne qui se trouve dans le bas de la toile, à gauche, et qui présente un miroir, est d'un dessin qui rappelle de très près la concubine accroupie des *Femmes d'Alger*. Au fond, assise sur une espèce de coffre dont les ornements vifs évoquent tout à fait les vermillons dont Delacroix agrémente le mobilier des *Femmes d'Alger*, est assise une femme vue de dos. L'attache des bras, la largeur du buste, le dessin volontairement détendu des avant-bras et des mains aux doigts écartés sont pris, nous dirions presque calqués, sur certains personnages de Delacroix. Dans sa puissante naïveté, Renoir veut donner, avec la sultane du centre, une impression de beauté plantureuse et parée, très indépendante du sujet. Comme tous les grands poètes classiques du pinceau, il recourt aux moyens d'expression les plus ingénus et qu'un esprit peut-être plus cultivé, mais moins vigoureusement inspiré, aurait évités comme trop simplistes.

Il peint des métaphores. On dit une « beauté éblouissante », et il établit son personnage principal avec une gamme de blancs, de roses, de carmins et de laque dont l'ensemble atteint au maximum de la luminosité en peinture. On dit une « chevelure d'or », et ce sont, en fait, des reflets d'or qui casquent le beau front de la sultane. On dit des tulles, qui enveloppent un torse, qu'ils sont « légers comme une brume » : et c'est, non pas un tissu, mais une brume somptueuse qui entoure les épaules et ceint le modèle.

Cette force dans l'exposition toute simple d'une entité représentée par le personnage peint et que le seul aspect du modèle ne fournit pas, c'est elle qui rend uniques en leur genre les grands portraits que Renoir entreprit, surtout dans la période qui va de 1870 à 1880.

Né parmi des humbles, grandi parmi les laborieux, il s'étonne devant le luxe. Il le traduit avec une ingénuité qui grandit les accessoires momentanés et les hausse au niveau de la constante beauté. Le plus célèbre et le plus caractéristique des nombreux portraits qu'il a peints est celui de Mme Charpentier et de ses deux filles, tableau dont s'enorgueillit le Musée métropolitain de New York.

La robe si riche de Mme Charpentier s'étale sur un canapé d'étoffe orientale, déferle sur le parquet, laisse passer, comme une écume à l'extrême volute d'une vague, les dentelles du jupon. Au fond, une nature morte (fruits, aiguière) reluit d'opulents reflets. Des deux petites filles, l'une est assise sur le divan, l'autre sur un gigantesque chien du Saint-Bernard. Les contours ronds que présentent les figures et les membres des enfants, surtout de la plus jeune, lui permettent une sorte de mélodie linéaire très curieuse. Il en fait plus qu'un portrait d'enfant : il crée un masque délicieux et inconscient : on devine qu'il est moins préoccupé de représenter telle ou telle enfant ayant un nom que « l'enfance ». Il revêt ses jeunes modèles de tout le luxe des bleus, des blancs soyeux. Il ne craint point de forcer encore la richesse compliquée des modes. Le chien monstrueux et doux, allongé au premier plan, est de proportions invraisemblables ; on dirait plutôt un ours aux énormes pattes : sa fourrure blanche et noire est précieuse comme quelque ornement de blason. La puissance de la bête contraste avec la jeunesse et la gracilité de la petite fille aux cheveux châtains qui prend les larges flancs velus pour siège.

Sous tout autre pinceau un tel tableau serait ridicule. On se demande même par quel miracle, non seulement il ne donne point envie de rire, mais il impose ce genre de recueillement heureux qu'on éprouve devant certaines toiles de Véronèse.

C'est que précisément, avec une sérénité et une puissance d'admiration égale à celle de Véronèse, Renoir ne voit en ces détails, en ces signes de richesses que des éléments plastiques et colorés, dont il exprime avec une sorte de passion le maximum d'harmonie dans les formes, le maximum d'éclat dans la couleur.

Il avait peint quelque dix ans auparavant, à Marlotte, le *Cabaret de la mère Antony*. Il avait représenté aussi les vigoureux canotiers de Chatou et leurs rieuses compagnes. Et presque en même temps que le portrait de Mme Charpentier il entreprenait celui de l'actrice Jeanne Samary. Dans toutes ces œuvres nous retrouvons son étonnante faculté de forcer le spectateur à s'élever de l'idée de portrait à l'idée de symbole.

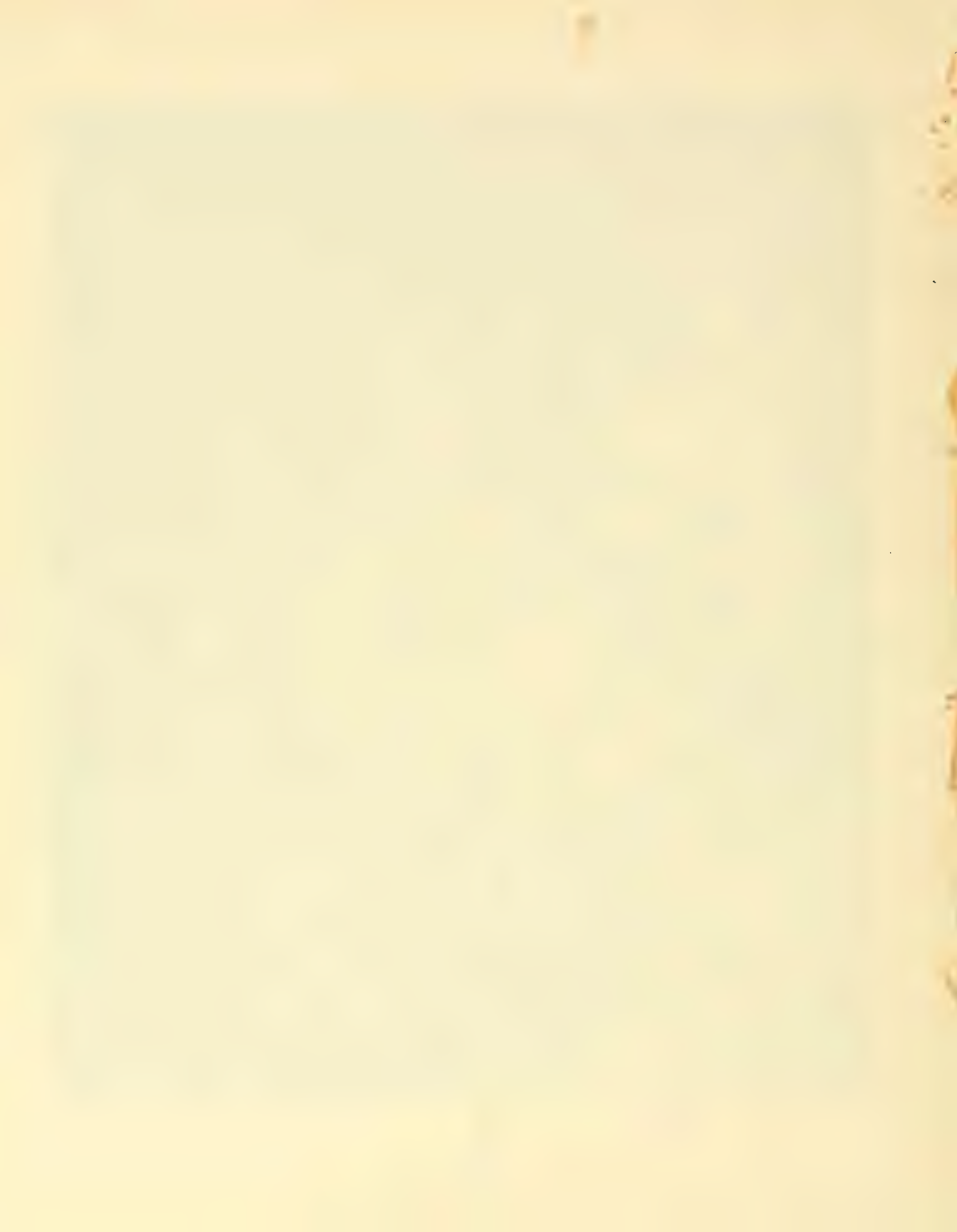
En 1874, quand s'ouvre la première exposition dite des Impressionnistes, Renoir et ses amis engagés dans la même aventure ne se doutent pas que le public va prendre acte de l'épithète nouvelle pour affubler cette association du nom d'École. Renoir se rendit compte du danger que présentait même le mot.

La peinture de Claude Monet, de Sisley, de Pissarro, de Berthe Morizot, en saisissant la



Photo Durand-Ruel

RENOIR
Parisiennes en costume d'Algériennes
Ex collection Fasquelle. Collection Matsukata



nature sur le vif, dans la lumière naturelle et sans intervention de l'activité cérébrale du peintre, c'était, nous l'avons dit, l'aboutissement extrême du réalisme. On y pouvait faire maintes découvertes dont les réalistes en atelier, comme Courbet, ne se fussent nécessairement pas avisés. Entre autres dans le domaine de la lumière et de la couleur. Et ces trouvailles pouvaient être utilisées, en tout état de cause, même pour un art idéaliste comme était déjà celui de Renoir.

Mais arrêter, codifier ces efforts, les enfermer sous un titre, c'était immédiatement arrêter leurs possibilités d'aventure, c'était créer un nouvel académisme.

Renoir le sentit aussi vite que Degas. Cinq ans à peine étaient passés depuis la première exposition impressionniste de 1874, qu'il repoussait comme une injure l'épithète de peintre « impressionniste ».

De plus en plus ses motifs et ses compositions vont se créer d'abord dans sa pensée. Entre 1879 et 1883, il va voyager en Italie : il ira même jusqu'à Alger. Pas plus que Degas par l'Espagne et le Maroc, Renoir ne rentrera modifié par l'Italie ou la blanche Alger. Il en rapporte quelques paysages très lumineux, le *Portrait de Wagner* et une toile singulière que nous avons vue jadis à Giverny, peu de temps après la mort de Claude Monet, et représentant, en vue plongeante, un dôme musulman au pied duquel fourmillent, minuscules, les burnous et les chéchias. Mais au fond il n'a pas besoin des excitations de l'exotisme. Il s'étonnera plus tard que Gauguin aille chercher aux antipodes ce que lui, Renoir, trouvait aux pieds de la Butte Montmartre.

Renoir était resté en relation avec M[me] Charpentier. Il lui fit part, pendant son voyage, de ses impressions d'Italie. Plusieurs de ces lettres, inédites, sont entrées au Louvre, léguées par Étienne Moreau-Nélaton. Elles seront prochainement publiées par M. Paul Jamot à l'obligeance de qui nous devons d'avoir pu citer ces quelques fragments. Non datées, elles ne reflètent pas un enthousiasme bien vif :

« De Venise... Je suis donc en train d'avaler mon Italie, maintenant je pourrai répondre carrément : Oui, Monsieur, j'ai vu les Raphaël, j'ai vu Venise la belle, etc., etc. J'ai pris par le nord et je vais descendre la botte tout entière pendant que j'y suis... »

Et plus loin :

« Voulez-vous que je vous raconte ce que j'ai vu à Venise ? Voilà. Prenez un bateau et allez quai des Orfèvres ou en face les Tuileries et vous verrez mieux. Les musées : allez au Louvre. Véronèse, allez au Louvre, excepté Tiepolo que je ne connaissais pas, mais c'est un peu cher le payer. Non, c'est pas vrai, c'est très beau, très beau quand il fait beau. La Laguna. San Marco épatant. Le Palais des Doges, épatant le reste. J'aime mieux Saint-Germain l'Auxerrois. Je pars pour Roma. »

Il ne faut point prendre ces boutades au pied de la lettre. Si Renoir n'avait point l'esprit touristique — comme on dirait aujourd'hui — d'un Schnetz ou d'un Léopold Robert, il ne pouvait pas ne pas subir les enseignements d'un Raphaël. Seulement, peu lettré, ces

exemples ne pouvaient pénétrer en lui, se rencontrer avec ses aspirations naturelles que peu à peu. En effet, nous allons voir bientôt Renoir, revenu d'Italie, s'arrêter à l'Estaque, près de Marseille, se griser de ce soleil éclatant dont rien ne le rassasie et écrire à Mme Charpentier sur un tout autre ton :

« J'ai beaucoup étudié le musée de Naples, les peintures de Pompéï sont extrêmement intéressantes à tous les points de vue.... J'aurai, je crois, gagné cette grandeur et cette simplicité des peintres anciens... Raphaël qui ne travaillait pas en dehors avait cependant étudié le soleil car ses fresques en sont pleines. *Aussi, à force de voir le dehors, j'ai fini par ne plus voir que les grandes harmonies sans plus me préoccuper des petits détails qui éteignent le soleil au lieu de l'enflammer.* »

Est-il repris par ses ferveurs d'adolescent ? Se rend-il compte du fait que dans l'académisme scolaire subsistait un peu de la grandeur classique et que des hommes pleins de dignité comme Gleyre ou Flandrin, qu'il dépassera tant, sont un peu de son ascendance intellectuelle ? Toujours est-il que bientôt après, comme pour se plaisanter lui-même de ce retour, il signe une de ses lettres : « *Le membre de l'Institut* Renoir. »

Il est certain qu'à ce moment de sa vie Renoir subit une sorte de crise. Avait-il beaucoup songé à l'esthétique d'Ingres, jusqu'alors ? Un de ses biographes les plus délicats le suppose.

Vers la fin de sa vie, à l'ami qui lui demandait : « Vous sentez-vous une parenté avec Ingres ? », Renoir répondait : « Je le voudrais bien. » (François Fosca.)

Les nus, aux grandes courbes, aux amples et vastes assises (tels que le nu de la collection Stchoukine de Moscou), en lesquels, dès 1875, il créait, par delà le modèle, des êtres analogues aux nymphes de Rubens, vont prendre un autre aspect. Les découvertes de son voyage en Italie se classent en lui, s'organisent, vont modifier du tout au tout son métier.

En effet, M. Paul Jamot, dans son étude sur « de Nouveaux Corot au Louvre », indique que « la période ingresque de Renoir ressemble beaucoup, toute proportion gardée, à ce qu'on pourrait appeler le retour en arrière de Corot vers 1840-45 ».

Nous avons vu Renoir, comme jadis Ingres, en admiration devant les peintures céramiques du musée de Naples. Les fresques de Pompéï vont le troubler profondément.

Sur le déclin de sa vie, Renoir confia ses souvenirs à un auditeur méticuleux, Ambroise Vollard, qui nous a transmis avec fidélité ces entretiens. Nous avons là, sous une forme vive et familière, la pensée même du peintre, contrôlée par les faits eux-mêmes.

« Vers 1883, il s'est fait une cassure dans mon œuvre. J'étais allé jusqu'au bout de l'impressionnisme et j'arrivais à cette constatation que je ne savais ni peindre ni dessiner. En un mot j'étais dans une impasse. »

Il va donc reviser toutes ses croyances picturales et tous les détails de son métier. Exemple plein de grandeur. Renoir n'était encore notoire que dans un groupe assez restreint d'amateurs. Sa situation matérielle demeurait précaire. Il va pourtant sacrifier l'éclat de sa palette à l'intime besoin, dont il se rend mieux compte à ce retour, de s'élever encore plus au-dessus du réalisme.

Il va refouler d'abord son amour pour l'éclatante lumière du soleil. Certes il ne nie pas les splendeurs du plein air. Mais elles sont pleines de hasard, elles mangent les contours, elles altèrent les formes. Les yeux les subissent, la pensée ne se dirige pas. Renoir dira précisément : « On est pris par la lumière, on n'a pas le temps de s'occuper de la composition ; et puis, dehors, on ne voit pas ce qu'on fait ».

La composition ! mot qui résume toute une partie de l'art classique et dont les camarades dits « impressionnistes » de Renoir font profession de ne se soucier guère.

Les figures pompéiennes l'ont surpris et charmé par leur simplicité, par leur puissance d'évocation. « Ces prêtresses dans leur tunique gris argent, on croirait tout à fait des nymphes de Corot », dit-il. Or, elles sont peintes en dehors de toute préoccupation d'atmosphère. Elles se découpent dans un éther cristallin, comme les nus d'Ingres, ou comme le *Portrait de M. Bertin*. Elles sont conçues et surtout exécutées à l'inverse de ce que Renoir a fait jusqu'alors.

Il avait jusqu'alors indiqué « la profondeur » au moyen des variations colorées dont nous avons parlé. Il va s'astreindre à ne modeler désormais les formes que par des rapports de clair et de foncé. Étant encore à Naples, en 1881, il peint un grand nu presque sans ombres au contour délimité, autour duquel plus rien ne demeure de cette moiteur brumeuse dans laquelle jusqu'alors il aimait les baigner. Bientôt il va tenter de ne plus peindre qu'avec de l'ocre rouge, de l'ocre jaune, de la terre verte. « Heureux anciens, disait-il, qui ne savaient se servir que des ocres et des bruns ! »

Naguère il avait voulu éliminer l'ombre, la remplacer, en les points où son intensité la rendait voisine du noir, par un mélange de bleu et de rouge : « mais combien ce mélange est loin de donner la finesse du noir d'ivoire ! », dira-t-il.

Il veut dépouiller sa composition de toute la féerie colorée dont il l'avait saturée jusqu'alors. Il avait vu à Rome des peintures murales à l'huile, par Raphaël, sans doute aux loges du Vatican. Il veut retrouver la matité lumineuse de ces fresques dont il écrivait à M[me] Charpentier qu'elles sont pleines de soleil. Pour y parvenir il « imagina — racontait-il lui même plus tard — d'enlever l'huile de la couleur ». Il ne réussit pas à obtenir les effets qu'il voulait. « Je ne savais pas encore à ce moment-là cette vérité élémentaire que la peinture à l'huile doit être faite avec de l'huile. Et, bien entendu, aucun de ceux qui avaient établi les règles de la peinture « nouvelle » n'avait songé à nous donner ce tuyau précieux... »

Il admire la technique précise et sans luisant des portraits que peint Degas. Il poursuit son idée de peindre sinon exactement à fresque, du moins dans la manière de la fresque et essaie de peindre sur ciment.

Il tente une véritable retraite ; il veut affranchir sa peinture de tout clinquant et c'est dans de telles dispositions qu'il entreprend, en 1882, le fameux tableau des *Baigneuses*, de la collection Jacques-Émile Blanche. L'élaboration de ce tableau lui coûta, nous disent ses biographes, trois années d'effort. La composition en fut plusieurs fois remaniée pen-

dant qu'il l'exécutait. Une femme nue est assise sur une berge et entr'ouvre l'étoffe qui la drapait : à sa gauche, une autre se renverse à demi pour éviter l'eau que lui lance une troisième nymphe dans l'eau jusqu'à mi-cuisses. Au fond s'aperçoivent deux silhouettes, l'une dans l'eau, debout et renouant sa chevelure, l'autre nageant.

On voit par la simple reproduction (comparée avec une reproduction du *Harem*) combien différente est l'atmosphère et le modelé : combien le souci de la composition et aussi de la simplicité durent retenir le peintre.

Des gestes, celui, par exemple, que fait la baigneuse de gauche en repliant son pied à angle aigu, font penser à certaines attitudes vues dans les estampes du Japon que Renoir n'ignorait pas. Mais surtout on se trouve devant une interprétation quasi mythologique de l'été, devant une recherche de style, recherche qui se manifeste dans le contour de cette grande forme, d'un rose pâle, inscrite dans une pâte épaisse et lisse et qu'on a comparée à une laque, à du kaolin, à du marbre poli.

Ces baigneuses évoquent les œuvres les plus élégantes et les plus idéalistes de l'École de Fontainebleau ou les bas-reliefs de Girardon, d'ailleurs délicieux, « dont l'artiste s'inspira ». (François Fosca.)

On comprend, devant la reproduction d'une telle œuvre, combien Renoir devait être sincère quand il disait : « Seul vaut pour un peintre l'enseignement du musée. »

Peut-être est-ce en parlant de ce tableau que Renoir, bien des années après, disait à M. Vollard, son habituel auditeur, ces paroles qui nous permettent de le mieux comprendre encore : « Je me rappelle encore certaines toiles où les moindres détails ont été préalablement dessinés à la plume avant d'être peints, des choses d'une extraordinaire sécheresse, tant je cherchais à être précis, toujours par haine de l'impressionisme. »

Quand Renoir s'affranchira, vers 1888, de cette emprise exercée par des souvenirs d'un classicisme formel, il retrouvera toute la diaprure de ses tableaux antérieurs. Il aura fait une longue retraite en tête à tête avec les maîtres qu'il a reconnus. Il leur a sacrifié pieusement. Il ne leur doit plus rien. Toutefois on sent maintenant que les formes qu'il invente comme des prières païennes (mais si pures de toute littérature !) ont à ses yeux bien plus d'importance que les féeries un peu de kaléidoscope, contemporaines de ses grandes toiles de 1872 à 1878.

Alors commence la période que les générations à venir trouveront peut-être la plus complète dans l'œuvre de Renoir. De sa palette va sourdre un peuple de déesses au front bas, étendues sur des gazons d'empyrée, pleines du bonheur végétal qui sied à des êtres divins. Sa carrière va se dérouler féconde en portraits de femmes et d'enfants, en belles fleurs, jusqu'en 1900, moment où la goutte l'oblige à rechercher la tiédeur des climats du sud.

Fort du savoir acquis pendant la crise dont nous parlions plus haut, il retrouve le soleil et lui redemande ses féeries. Seulement, il a pris de la forme une méticuleuse conscience et les éclats de la lumière ne lui en cachent plus la puissance. Renoir n'évoque



Photo Vizzavona

RENOIR
Baigneuses
Ancienne collection J.-E. Blanche. Collection Tyson, Philadelphie

plus les souvenirs de l'impressionnisme que pour maudire plus fort que jamais l'erreur réaliste dont cette soi-disant école est l'ultime conséquence.

Autrefois, comme quelqu'un s'étonnait que Fragonard eût peint de si plaisantes bergères alors que les vraies bergères du XVIII[e] siècle devaient être malpropres, Renoir s'était indigné : « Et puis, si cela était, quelle ne devrait pas être notre admiration pour un peintre qui, avec des modèles crasseux, nous donne un joyau ! » Son aversion pour le réalisme documentaire n'a fait que s'accroître, depuis ce temps. A une dame qui lui disait que son fils, jeune homme de quinze ans et qui désirait devenir peintre, était sincère devant la nature, Renoir répondait rudement : « Si jeune et déjà sincère devant la nature ! Eh bien ! Madame, il est perdu. »

Comment Renoir en lequel la création poétique dominait tout l'art pictural, pouvait-il admettre qu'un adolescent eût déjà fait taire tout l'enthousiasme et tout le rêve au profit d'une objectivité servile et d'une passivité sans pensée ?

Cette dernière période de sa vie est celle des grands nus en plein air.

Le modèle a peu d'importance pour lui, sa présence dans le soleil ne lui est nécessaire que comme référence momentanée ; il lui permet de s'assurer que son invention ne s'éloigne pas invraisemblablement du vrai. Il voulait toutefois que ses modèles fussent forts et ronds, et surtout que leur chair prît bien la lumière. Comme Gauguin, il bannissait les chevilles exiguës et les poignets graciles.

L'idée du divin se met à grandir en lui. Et cette idée devient plus obsédante à mesure que Renoir approche de sa fin. Elle prend, dans ses dernières figures, dont les tons montent à d'extraordinaires diapasons, dont les torses s'annellent puissamment comme en la *Nuit* de Michel-Ange, une ampleur singulière.

Il crée un type de nymphe. « Le front bombé, presque sphérique, est toujours le même ; aussi, le nez court et les lèvres grasses. Mais le nez ne se relèvera plus tant et les lèvres dessineront une courbe à la fois plus sinueuse et plus nette. Devant un tel visage nous pensons à l'antique. Non pas à l'antique bâtard et exsangue des professeurs de dessin, mais à certains masques antiques, où quelque chose de sauvage subsiste sous la beauté et nous fait souvenir que dans la mythologie il n'y a pas place que pour Minerve, mais aussi pour le Grand Pan et pour sa suite, les Satyres, les Faunes, les Centaures et les Sirènes. Regardez plutôt les visages dans la frise Phigaléenne du Musée Britannique, ou cette tête d'Athènes, qui fait partie de la métope des Lions à Olympie. » (François Fosca.)

On ne peut s'empêcher, en les contemplant, de songer à ces états de béatitude que les théosophes anglais prêtent à certaines de leurs représentations symboliques et qu'ils appellent *the non mental*. On trouverait de ces êtres supra-humains, en état de bonheur inconscient, dans Spenser. Blake nous en montre dans sa *Reine des fées*. De même que Wagner fait de Parsifal un innocent, de même Lamartine, dans la *Chute d'un ange*, fait de l'ange incarné une sorte d'absent. Au surplus Blavatsky, dans sa *Doctrine secrète*, énonce que le père et la mère du genre sont acéphales (Sauriat).

Mais c'est surtout l'antique, évidemment, qu'elles évoquent.

L'antique, Renoir y songe sans cesse. Enfant, il avait passé bien des heures dans les galeries des Antiques du Louvre : et le germe mystique que ces visites avaient mis en sa pensée prend alors tout son développement. Ses grands nus gardent de la nature ce que le peintre a bien voulu en retenir pour la joie de l'esprit et pour la « délectation » comme disait Poussin : rien pour les pensées basses. D'ailleurs, il parle maintenant de l'art, comme Ingres avait fait autrefois. Il désapprouve, tout en admirant l'œuvre, que le groupe de la Danse de Carpeaux soit demeuré sur son socle ; il va même jusqu'à formuler ce vœu singulier : « Que l'on transporte ailleurs ces femmes ivres... La danse qu'on enseigne à l'Opéra a une tradition, c'est quelque chose de noble. »

Dans sa maison de Cagnes il entreprend de véritables allégories, telles que le Rhône et la Saône ; il ébauche une Chloé, un Jugement de Pâris ; il fait de nombreuses esquisses en vue d'un Œdipe Roi. Et, par une pente naturelle, il aborde la sculpture. Il l'aborde au point le plus élevé où Degas l'avait laissée. Il y ajoute ce sentiment du divin dont il est de plus en plus pénétré. En compagnie d'un jeune sculpteur, Guino, il fait un bas-relief, le *Jugement de Pâris*, et modèle une grande *Vénus* toute parente, par l'ampleur et la sérénité des formes, à la *Vénus Anadyomène* que Chasseriau avait peinte en 1839.

Bien des années auparavant, en 1883, pendant sa grande retraite, un de ses amis avait découvert, dans une boîte des quais, le petit *Traité de la Peinture* de Cennino Cennini. Renoir avait été frappé de la bonne foi méticuleuse, de la naïve élévation de pensée qui règne dans ce texte où l'on enseigne aussi bien à broyer convenablement un mortier à fresque qu'à vivre pur, afin de concevoir de belles œuvres.

Mottez, élève favori d'Ingres, auteur des fresques de Saint-Sulpice et de Saint-Germain l'Auxerrois en avait donné une édition. Et le fils de Mottez, au moment de faire paraître une nouvelle édition augmentée du *Livre de l'art*, avait prié Renoir d'en écrire la préface. Cette préface, nous la pouvons considérer comme le testament de Renoir.

Nous y trouvons affirmée à chaque page sa foi en la tradition classique :

« S'il faut, en effet, se garder de demeurer figés dans les formes dont nous avons hérité, il ne faut pas non plus, par amour du progrès, prétendre se détacher complètement des siècles qui nous ont précédés.

« Toute la peinture, depuis celle de Pompéï, faite par des Grecs, jusqu'à celle de Corot, en passant par Poussin, semble être sortie de la même palette. Cette manière de peindre, tous l'apprenaient jadis chez leur maître : leur génie, s'ils en avaient, faisait le reste.

« L'apprentissage sévère imposé aux jeunes peintres n'empêche jamais leur originalité d'éclore. Raphaël qui fut élève de Perugin, n'en est pas moins devenu le divin Raphaël. »

« On ne veut plus de dieux et les dieux sont nécessaires à notre imagination. »

Et enfin, ce mot qui semble exprimer la pensée même de Vinci, de Poussin, d'Ingres, de Delacroix : *« La main la plus habile n'est jamais que la servante de la pensée. »*

Dans un recul où les différences extérieures n'apparaîtront plus guère, les générations



Photo Archives photogr.

RENOIR
Nymphes
Musée du Louvre

à venir verront que les dernières grandes nymphes de Renoir sont à mettre sur le même niveau supra-humain que la *Grande Odalisque d'Ingres*, de 1814, ou la *Diane d'Anet ;* toutes deux non moins arbitraires de forme, non moins immunisées contre les maux de la pensée et de la chair auxquels sont soumis les mortels. Il fut, bien plus constamment que Degas, et poussé par un désir beaucoup plus spontané de sa nature, un grand représentant du sentiment classique en ces temps qui offrent une apparence si désordonnée.

On a souvent insisté sur les défaillances physiques de Renoir, sur cette main frêle et desséchée en laquelle un pinceau ne pouvait plus tenir qu'au moyen d'un appareil de forme horrible.

Mais, dans cette période ultime où sa volonté faiblissait sans que s'altérât son étonnante lucidité, n'annonçait-il pas lui-même qu'il se sentait chaque jour plus libre et plus savant ? Et c'est d'un mouvement continu qu'il s'éleva vers une conception de plus en plus haute et de la discipline et de la tradition.

L'académisme d'une part, la réaction réaliste d'autre part nous ont rendus timides. Nous sommes, plus qu'au temps de Raphaël, de Poussin et même d'Ingres, prompts à nous étonner devant les audaces du génie classique. Et devant les figures de plus en plus surhumaines, à l'aise dans les diaprures fleuries qui leur servent de fond, n'est-ce point le lieu de redire avec Delacroix parlant de Michel-Ange :

« Je sais bien que dans la dernière partie de son œuvre, les savants et les connaisseurs refusent de le suivre : en présence de ces productions grandioses et irrégulières... je lui donnerai raison contre mon sentiment même et je croirai, cette fois comme beaucoup d'autres, qu'il faut toujours parier pour le génie. »

III

GAUGUIN

Parmi ces peintres que des hasards ont groupé momentanément sous l'étiquette d'impressionnistes, Degas, Renoir avaient développé leur œuvre sans théorie préconçue. Il a fallu beaucoup de temps pour que se dégageât de leurs travaux cette dominante qui nous permet aujourd'hui de voir en eux les continuateurs d'une grande tradition classique.

Va surgir maintenant une figure bien singulière et tout à fait nouvelle : Paul Gauguin.

L'homme présente une physionomie étrange. Il était né à Paris, le 7 juin 1848, d'un père français, journaliste obscur, et d'une mère dont les origines lointaines et mystérieuses se situent dans la partie nord de l'Amérique méridionale.

A travers les vicissitudes de sa vie mouvementée, ses actes restent empreints d'un orgueil farouche. Et, de même qu'il avait un peu le facies qu'on prête aux chefs incas de la légende, il en avait la sombre violence et la méprisante autorité.

Son instruction fut assez peu méthodique. Pendant une partie de son adolescence, il avait fait, comme pilotin, de longs périples dans les mers chaudes. La guerre de 1870 le trouva soutier à bord du navire de guerre *Jérôme Napoléon*.

A son retour des équipages, Paul Gauguin, grâce à un ami de sa famille, Gustave Arosa, qui ne manquait pas d'un certain don de paysagiste, fit ses débuts dans la carrière financière comme employé chez Bertin, agent de change, rue Laffitte. Il y resta onze années consécutives, y déploya des qualités qui lui valurent une situation très brillante comme liquidateur. Il avait saisi très rapidement le mécanisme des opérations de Bourse : il spéculait avec chance et se vit bientôt à la tête d'une fortune véritable. Si l'on en croit un de ses amis, le peintre Émile Schuffenecker, il parvint à gagner en une seule année 40.000 francs. Il s'était marié en 1873 avec Mlle Sophie Gad, d'origine danoise, luthérienne, et dont la famille, à Copenhague, jouissait d'une grande aisance et d'une réputation de parfaite honorabilité. L'une des sœurs de Mlle Sophie Gad fut la première femme du peintre Fritz Thaulow.

Rien, jusqu'alors, dans la vie de Gauguin ne faisait prévoir qu'un jour le génie de la peinture s'emparerait de lui comme d'une proie. Par fantaisie et pour occuper ses loisirs du dimanche, il avait acquis un petit attirail de peintre. Le plus précis de ses biographes, M. de Rotonchamp, pense que, peut-être, le goût de la pochade lui vint de Gustave Arosa,

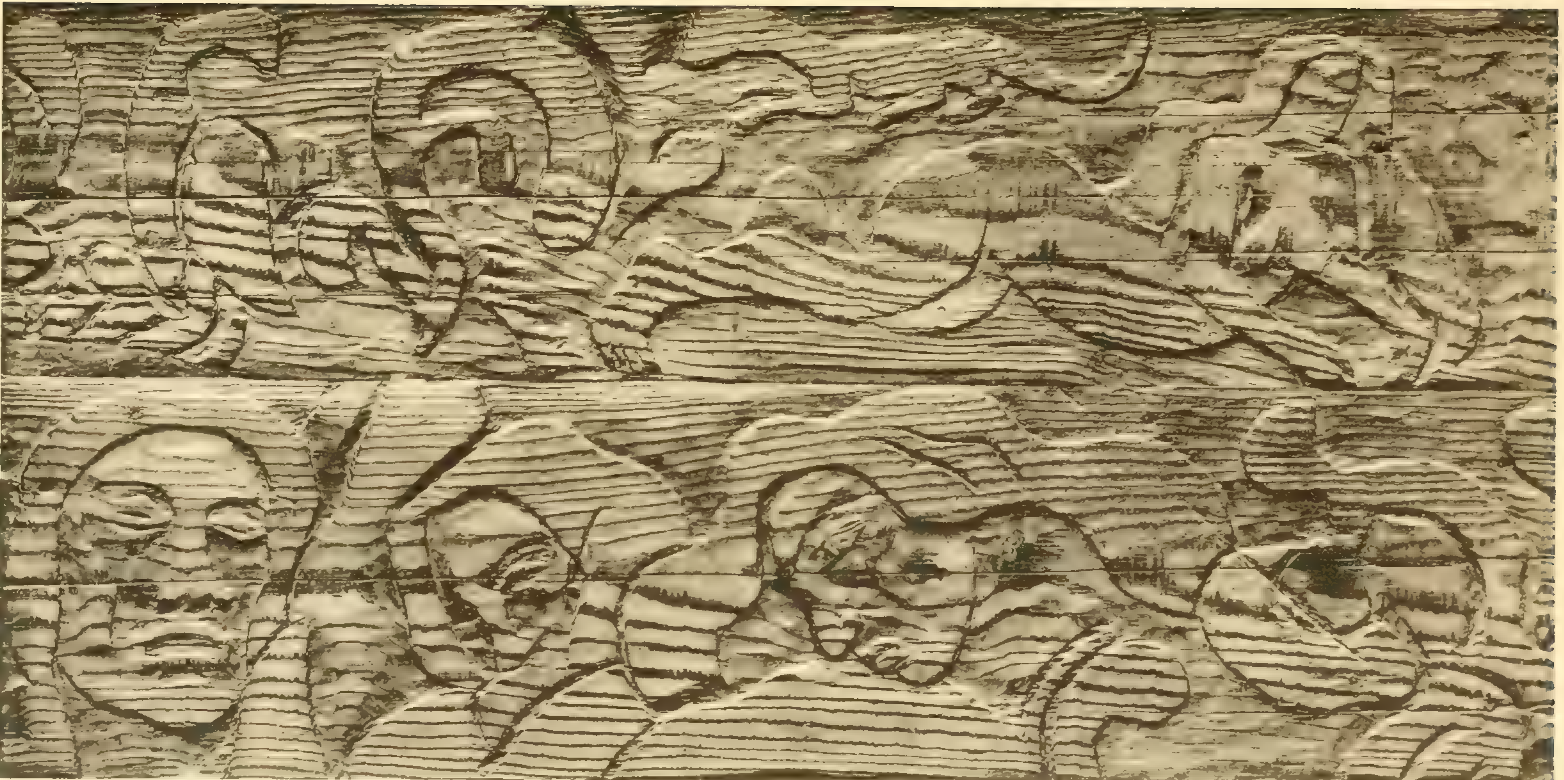


Photo Giraudon

GAUGUIN
Panneau de bois sculpté
Collection Robert Rey

son tuteur, assez expert en fait d'art. Il semble plutôt — et c'est l'avis de M. Daniel de Monfred qui fut pendant de longues années le confident de Paul Gauguin — qu'il ait, dès cette époque, été lié d'amitié avec Pissarro.

La première toile de Gauguin qui porte une date certaine est une tête d'enfant, de 1875, dont la facture est déjà singulièrement assurée. Toute la première partie de l'œuvre de Gauguin ressortit à l'impressionnisme. Des circonstances en quelque sorte sentimentales l'induisirent à s'inféoder, au début, à cette soi-disant école alors dans toute sa nouveauté. Nous le verrons la renier avec cette ardeur brutale qu'il mettait en toute chose. Mais quand le besoin de peindre se mit à l'obséder, entre 1873 et 1875, sa nature ni son éducation ne le portaient vers le Musée, encore moins vers le travail d'académie. Pissarro faisait partie du groupe dit des impressionnistes. Les huées qui saluèrent la première exposition, chez Nadar, en 1874, faisaient à cette phalange une auréole de persécution. Se serrer contre Pissarro et les amis de Pissarro dans cette affaire attirait bien plus Gauguin que les stations méditatives dans les galeries nationales. Ses premières toiles de Normandie (où des roses, des verts clairs imperceptiblement mouchetés de verts presque noirs, portent déjà sa marque) sont conçues et réalisées tout à fait dans la donnée impressionniste. Les tons sont divisés ; la touche est menue ; et ces artifices matériels tendent à donner à la toile cet aspect très clair et comme frissonnant qu'ont souvent en effet les arbres les maisons, les rivières, les feuillages, sous le plein ciel, au cours d'une brusque inspection.

C'est une peinture de ce genre que Gauguin envoie au Salon officiel de 1876. Il figure au catalogue avec la mention suivante :

« Gauguin (Paul), né à Paris. — 867. Sous bois à Viroflay (Seine-et-Oise). »

Un tel art pouvait-il convenir longtemps à Gauguin, ce rêveur puissant, cet homme dont la pensée d'un lyrisme brutal, désordonné souvent, fut toujours si active ? Gauguin était poète au sens où les Grecs l'entendaient, c'est-à-dire créateur. Avec sa plume, qu'il maniait sans adresse mais vigoureusement, avec son canif, avec sa gouge, avec son pinceau, avec les cordes de sa guitare, il créait constamment, il extériorisait l'énorme activité de son cerveau. Rien, au fond, moins que l'impressionnisme ne pouvait lui convenir ; et dès qu'il eut trouvé sa voie — ou qu'on la lui eut désignée — il s'y lança fougueusement

Gauguin, en 1873, demeurait 74, rue des Tourneaux. Il taillait de petits marbres dans l'atelier du praticien Bouillot, son propriétaire. Ce fait est très révélateur de la conception, à la fois simpliste et grandiose, que Gauguin se faisait de l'art. Il fait songer à ces géants de la Renaissance italienne qui ne se croyaient inaptes à rien et puisaient dans cette assurance la force de se montrer aptes à tout.

En 1876 Gauguin était donc en rapports avec plusieurs indépendants, par l'interm-

diaire de Camille Pissarro. De plus en plus il rêve, il parle de peinture. Il en discute les principes et les raisons dans de longues conversations avec Cézanne, Guillaumin, Manet même qui l'encourage. Il est ouvertement le disciple de Pissarro dont il ne reniera jamais l'influence, même quand il sera devenu maître de sa personnalité, protagoniste d'un art en opposition avec l'impressionnisme. Son enthousiasme croît. Il achète pour quinze mille francs de tableaux : des Manet, des Renoir, des Claude Monet, des Pissarro, des Guillaumin, des Cézanne, des Sisley, un Jongkind, un Lewis Brown, deux dessins de Daumier. Hélas ! au cours des pérégrinations dont sa vie allait s'emplir, Gauguin sera contraint de laisser fuir ces œuvres, à l'exception toutefois d'un paysage et d'une nature morte de Cézanne et d'un intérieur de Pissarro. Il quitte la rue des Tourneaux. Il s'installe, 8, rue Carcel, à Vaugirard, dans un pavillon muni d'un vaste atelier. C'est là qu'il va demeurer jusqu'en 1883. La cinquième exposition du groupe impressionniste eut lieu rue des Pyramides, en 1880 : Gauguin y figura. Joris-Karl Huysmans, œil vigilant et sans indulgence, le remarque et note en ses paysages « une dilution des œuvres encore incertaines de Pissarro ». L'année suivante, en 1881, Gauguin expose encore : et, cette fois, Huysmans loue hautement son étude de nu. Il en admire le réalisme et l'oppose même à celui de Courbet. « Je ne crains pas d'affirmer, écrit-il, que parmi les peintres contemporains qui ont travaillé le nu, aucun n'a encore donné une note aussi véhémente dans le réel. » Notons qu'à cette même exposition Gauguin montrait une figurine en bois colorié intitulée *Dame en promenade*, un médaillon, *La chanteuse*, et des paysages. La statuette apparaît à Huysmans comme « gothiquement moderne ». Les paysages par contre le séduisent peu. Il reproche à Gauguin de s'être là « difficilement échappé encore des embrasses de M. Pissarro, son maître ». En 1882, Gauguin expose à nouveau des paysages, une vue nouvelle de cette *Église de Vaugirard* que Huysmans avait couverte d'éloges l'année précédente, un intérieur d'atelier, des croquis d'enfants. Mais cette fois Huysmans ne le trouve pas en progrès.

Gauguin mène une existence qui l'étouffe. Il gagne beaucoup d'argent, soit, mais il lui semble insupportable de ne pouvoir peindre quand il veut, comme il veut. En janvier 1883, la crise éclate. Il abandonne les liquidations, la Bourse : il fera de l'art, seulement de l'art. « Désormais, aurait dit Gauguin — quand il eut pris l'héroïque, la cruelle résolution de tout sacrifier à son rêve, — désormais, je peins tous les jours. »

Après un séjour à Rouen, puis à Copenhague, Paul Gauguin, seul désormais, loue un petit atelier impasse Fremin, rue des Tourneaux, près de son ancien logis de 1875 : il a pour voisin le sculpteur Dalou. Bientôt il sombra dans la misère véritable. Il fut colleur d'affiches à la gare du Nord, au salaire de 3 fr. 50 par jour, lui qui, trente mois avant, maniait les gros chiffres. Dans un petit cahier qu'il dédia plus tard à sa fille Aline, il dit : « J'ai connu la misère extrême, c'est-à-dire avoir faim et tout ce qui s'ensuit. Ce n'est rien, ou presque rien. On s'y habitue et, avec de la volonté, on finit par en rire. Mais ce qui est terrible, c'est l'empêchement au travail, au développement des facultés intellec-

tuelles. Il est vrai que, par contre, la souffrance vous aiguise le génie. Il n'en faut pas trop cependant, sinon elle vous tue. » En dépit de tout, Gauguin trouve la force de composer dix-neuf toiles qu'il envoie à la huitième exposition des Impressionnistes, en 1886, rue Laffitte.

Félix Fénéon, un des esprits les plus fins du siècle, publia pendant l'exposition une plaquette : *Les Impressionnistes en 1886*. « Les tons de M. Paul Gauguin, dit-il, sont très peu distants les uns des autres : de là, en ses tableaux, cette harmonie sourde. » Donc Gauguin est toujours sous l'influence de Pissaro auquel ces mots pourraient généralement s'appliquer. « Sur un poirier, que nous avons le regret de voir *monochrome*, sa femme nue s'enlève en demi-relief, la main aux cheveux, assise rectangulairement dans un paysage ». Cela ne semble-t-il pas déjà la description d'un de ces Gauguin de la seconde manière, dont nous aurons à reparler bientôt ? Cet arbre monochrome n'est-il pas le signe avant-coureur du synthétisme dont Gauguin fera sa doctrine ? Cette femme assise rectangulairement dans un paysage n'est-elle pas comme le fantôme anticipé de toutes les *vahinés* dont il meublera plus tard ses toiles tahitiennes ? La vie, chaque jour plus cruelle, va chasser Gauguin de Paris : il part pour la Bretagne, s'installe d'abord à Pont-Aven. La gentille bourgade n'était pas encore devenue le Barbizon de l'Ouest telle qu'on la voit aujourd'hui. Pourtant, à l'auberge Le Gloanec où probablement Gauguin descendit, maints artistes issus de l'École des Beaux-Arts étaient pensionnaires. Il n'entretint avec eux aucune relation, sauf au cours de quelques conversations assez aigres.

Quelles furent les raisons vraies qui déterminèrent Gauguin à partir pour la Bretagne ? Il invoqua la réputation de bon marché qu'avaient certains coins bretons. Mais Gauguin, longtemps après son premier séjour de 1886, disait qu'en se rendant en Bretagne il avait écouté l'appel de la tristesse. C'est la solitude surtout qu'il espéra trouver. Puis, les sites, dépouillés, sans chatoiement, de la Bretagne le retinrent parce qu'ils étaient le schéma nécessaire et suffisant sur lequel pouvait aisément se développer ses rêves intérieurs. Il trouva dans la statuaire rustique bretonne des figures, des compositions qui durent le frapper intensément. L'apeurante éloquence conférée à ces pierres par l'inhabile ciseau des sculpteurs armoricains fut pour Gauguin un exemple qu'il était particulièrement apte à comprendre, puis à donner à son tour.

Déjà, surtout si l'on considère les éléments animés de ses compositions, on devine que naît en lui du spleen. Les personnages, les animaux, qu'il dessine d'un cerne bâclé, dont il exagère les caractéristiques de contour, la manière dont il découpe durement les plans (manière dont Pissarro, si mouvant dans sa technique, usa d'ailleurs aussi maintes fois), surtout les tons sombres, presque noirs, dont il indique certaines masses, disent combien il devait se sentir appelé par la décoration. Déjà faire le portrait matériel d'un site le tente moins que de recréer, pour son compte, sur la toile, l'image que ce site a fait naître dans sa pensée de peintre-poète. Dès cette époque, le synthétisme était en puissance en Gauguin ; déjà il aurait pu écrire ces cruelles lignes dans lesquelles, bien des années après, il criera son reniement : « Les impressionnistes cherchèrent autour

de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée et de là tombèrent dans des raisons scientifiques. Ce sont les officiels de demain, autrement terribles que les officiels d'hier... L'art de ces derniers a été jusqu'au bout, a produit et produira encore des chefs-d'œuvre. Tandis que les officiels de demain sont dans une barque vacillante, mal conduite et inachevée. Quand ils parlent de leur art, quel est-il ? Un art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel ; la Pensée n'y réside pas. »

Langage étonnant à cette époque. Les éléments essentiels d'une grande foi classique s'y trouvent énoncés avec une vigueur, une clarté sans appel. La prédominance créatrice de la pensée est affirmée presque avec violence. Elles résument tout ce qui va constituer, à travers de passagères indécisions, l'œuvre de Paul Gauguin.

Il rentre à Paris en novembre et rencontre à Montmartre un être doué, plein d'une étonnante ingénuité, tout fraîchement débarqué de Hollande : le peintre Vincent Van Gogh. La vie reste pour Gauguin revêche et parcimonieuse, Paris le rebute. Alors, du fond de son enfance, de son adolescence marine, des souvenirs remontent. Il se rappelle les Antilles, leur silence, où s'irradient par instant les criailleries des nègres, l'énorme et muette symphonie des couleurs sous le soleil accablant. Il s'exalte aussi sur le bon marché de la vie qu'on doit mener à la Martinique : il fait partager son enthousiasme au jeune peintre Charles Laval, épris d'impressionnisme. Il fait argent de ses dernières hardes et tous deux s'embarquent en 1887 pour la Martinique. Les aspects qui l'accueillent ne déçoivent ni son espoir ni ses souvenirs. Laval et Gauguin s'installent aux environs de Saint-Pierre. Sous leurs yeux s'étend l'île et son tumulte de verdures, les froissements inquiétants des feuilles dans l'étonnant sous-bois que dominent les mornes pelés dans les flancs desquels sommeille le génie des éruptions. En Bretagne, à Paris, Gauguin avait sacrifié, pour des raisons d'influence et de vérité, aux tons sourds, aux gris, aux couleurs brumeuses. Il emploie, là, de beaux tons crus et vigoureusement différenciés. La touche divisée ne le satisfait plus. Il traîne largement son pinceau sur la toile. Il s'efforce d'y retracer une vision globale, restreinte à quelques éléments et de volume et de couleur, correspondant à ce qu'il éprouva par la vue, par l'ouïe même, en présence du site réel. Quant aux figures, il poursuit peu la languide créole et ses dolentes élégances, moins encore l'Européen, mais les métis, tous les « sang mêlé ». A partir de ce moment, les gens de couleur exerceront toujours un attrait particulier sur lui. Gauguin va-t-il trouver à la Martinique le bonheur qui le fuit ? Hélas, le peintre Charles Laval s'accommode mal du climat, terrible pendant la période d'été ; Gauguin lui-même, en dépit de sa vigueur, en souffre. L'état de Laval s'aggrave. Au cours d'un accès de fièvre il tente de se suicider. Gauguin conjure le drame. Mais il est atteint de dysenterie. Il faut quitter l'île superbe et mortelle. En janvier 1888, Gauguin et Laval rentrent à Paris.

La date de 1888 est importante dans l'œuvre de Gauguin. Il est à l'auberge Gloanec et forme, avec des peintres qu'il domine déjà par l'ascendant de sa personnalité puissante, un groupe où les idées fermentent.



Photo Archives photogr.

INGRES
La Grande odalisque
Musée du Louvre

C'est en 1888 qu'eut lieu la première exposition particulière de Gauguin à l'entresol de la maison Boussod et Valadon, que dirigeait le frère de Vincent Van Gogh, boulevard Montmartre. Elle emplissait deux petites salles et comportait des céramiques. Gauguin vendit un peu, très peu. Il n'était pas encore tout à fait remis de son séjour à la Martinique. Il écouta les appels réitérés que Van Gogh lui adressait d'Arles. Van Gogh y avait acclimaté son tempérament de Nordique. Les lettres où Vincent expose à son frère Théodore tout ce qu'il attend, pour Gauguin, d'un séjour à Arles sont profondément touchantes, fort belles même, en dépit de la gaucherie d'expression, à force d'affectueuse sincérité. A l'automne de 1888, Gauguin partait pour Arles, non sans des hésitations provoquées par quelque obscur pressentiment. La cohabitation de ces deux talents à la fois si proches et si divers ne fut pas apaisante. Gauguin en a rapporté les phases, plus tard, dans ces *Diverses choses* qui font suite à son manuscrit de *Noa-Noa*. La saveur de la Provence fut lente à se révéler à Gauguin. Gauguin pouvait écrire, comme il fit : « Van Gogh, sans perdre un pouce de son originalité, a trouvé en moi un enseignement fécond... Quand je suis arrivé à Arles, Vincent se cherchait, tandis que moi, beaucoup plus vieux, j'étais un homme fait. » On sait de quelle tragique façon l'aventure se termina. La folie grondait sourdement dans le cerveau de Van Gogh. Il y eut entre les deux amis quelques épisodes fort pénibles au cours desquels la raison déjà vacillante du pauvre Van Gogh sombra tout à fait.

Gauguin avait-il acquis un élément nouveau favorable à son art dans l'aventure d'Arles ? Non. Du moins, elle arrivait au bon moment pour l'empêcher de céder par trop aux faciles tentations des théories verbales, pour le ramener au goût de manier des couleurs puissantes, de tracer des formes nettes. Le mysticisme et, si l'on veut, le symbolisme de Van Gogh, qui voyait dans le jaune une couleur apte à charmer Dieu et qui se complaisait en quelques idées de ce genre, était encore essentiellement plastique.

Gauguin rentra à Paris. L'exposition universelle de 1889 s'ouvrit. L'éphémère palais où les Beaux-Arts devaient figurer abrita des œuvres officielles. Mais, au rez-de-chaussée un bar des Boulevards avait obtenu la concession d'un stand. Les murs nus de ce stand se revêtirent un jour de toiles bien étranges pour les provinciaux et les flâneurs qui emplissaient le hall. On distribua au public un livret rectangulaire, à la couverture rayée de blanc et de bleu, dont le titre portait : *Catalogue de l'exposition des peintures du groupe impressionniste et synthétiste, faite dans le local de M. Volpini, au Champ de Mars, 1889.* Suivaient les noms de Schuffenecker, Émile Bernard, Charles Laval, Louis Anquetin, Louis Roy, Léon Foché, Georges Daniel, Ludovic Nemo, P. Gauguin. On trouve dans la méticuleuse et vaste biographie de Gauguin par Rotonchamp une description fort amusante de ce café Volpini qu'emplissait à demi une bouillotte monumentale. Gauguin était représenté là par dix-sept toiles, datées de ses différentes étapes. Sous le pseudonyme de Ludovic Nemo se dissimulait Émile Bernard, représenté par vingt-trois toiles, plus deux « peintures pétroles ». A la fin du catalogue, qu'ornaient deux baigneuses, signées

P. G. (Paul Gauguin) on lisait : *Visible sur demande, album de lithographies, par Paul Gauguin et Émile Bernard.*

Charles Laval venait de mourir ; pourtant douze de ses toiles martiniquaises, tout à fait dans la manière de Gauguin, figuraient au catalogue.

Gauguin avait regagné la Bretagne. Il y avait retrouvé le peintre Sérusier. Tous deux s'étaient installés de nouveau à Pont-Aven. Bientôt ils émigrent au Pouldu. Là se réunirent autour de Gauguin, véritable pôle d'attraction, tout un groupe d'artistes. Leurs productions respectives prirent entre elles un air d'homogénéité suffisant pour qu'on puisse à la rigueur prononcer le mot d'école. On appela cet instant « l'école de Pont-Aven ». Il vaudrait mieux alors dire école du Pouldu, si l'on tient absolument à utiliser ce vocable d'école, toujours assez décevant.

Le peintre Émile Bernard, théoricien non moins que peintre, y définit la doctrine synthétique. Ni lui-même ni Gauguin n'avaient négligé de mettre depuis trois années déjà ses données en pratique. Un autre artiste, Filiger apportait une âme pleine d'un rêve doucement médiéval. Sérusier s'annonçait comme le continuateur de Gauguin et celui qui diffuserait le plus tôt sa conception parmi les jeunes encore dans les ateliers ; le Hollandais de Hann, difforme, presque nain et qui manifestait à Gauguin une admiration fervente, tenait les comptes de Gauguin, c'est-à-dire payait sa pension. M. Ch. Chassé a conté par le menu la vie que le groupe menait au Pouldu en 1889. Le peintre Armand Seguin a donné dans l'*Occident*, en 1903, une curieuse description de l'auberge, telle que l'avaient faite Gauguin et ses amis, au Pouldu : murs couverts d'arabesques et de décorations, vitres peintes et devenues, de ce fait, vitraux ; chambranles ornés de sentences encourageantes ou hautaines. Près de l'auberge s'élève une maison dont Gauguin et de Hann convertissent le grenier en un vaste atelier. Le tout dans un paysage puissant et sobre jusqu'à la brutalité. Gauguin, loin des obligations citadines qu'il abhorre, touche à tout et ses doigts laissent de l'art sur tout ce qu'il touche. Il sculpte à jour, dore et peint les sabots qu'ensuite à Paris, il fera claquer sur le bitume étonné des Boulevards. Ce séjour au Pouldu est comme une oasis dans l'insatiable tourmente de sa vie. Gauguin simplifie encore sa manière, sacrifie les valeurs à la vigueur et à l'amplitude du ton, impose à ses compositions un ordre de plus en plus péremptoire et dépouillé. Il se débarrasse de toute science pré-apprise et des artifices de traduction qui, par l'automatisme de l'habitude, voudraient s'insinuer entre la toile et la vision de l'artiste.

C'est pendant cette période qu'il peignit la *Lutte de Jacob avec l'ange* et le très fameux *Christ jaune* dont Octave Mirbeau, dans la préface d'un catalogue de vente de trente tableaux de Paul Gauguin donna plus tard une pittoresque description : « ...Sa tête a d'affreuses tristesses, sa chair maigre a comme des regrets de la torture ancienne et il semble se dire, en voyant à ses pieds cette humanité misérable et qui ne comprend pas : Et pourtant, si mon martyre avait été inutile ! » Quant à la *Lutte de Jacob avec l'ange*, elle fournit à Gauguin le thème d'une œuvre plus surprenante encore. Il y a dans Gauguin un

formidable appétit de parler de tout ; son idéal artistique a d'énormes envergures. Il est de ces hommes qui, toujours, ont tant à exprimer que la peinture pour elle-même, la couleur pour la couleur, le tableau pour le tableau, ne les séduisent plus. L'art pour l'art est tellement à leur portée ! Le critique Albert Aurier, dans le *Mercure de France*, exposa le sens, d'ailleurs limpide, du tableau. Gauguin n'a pas voulu représenter *vraisemblablement* la lutte de Jacob avec l'ange, comme le fit, par exemple, Delacroix, dans son admirable composition de Saint-Sulpice. Il nous montre — à nous qui jamais n'y aurions pensé — ce que voient d'obtuses paroissiennes bretonnes quand leur curé, de sa chaire, leur parle de ce pugilat surhumain. Elles se représentent, parmi leur pensée dévote et somnolente, deux petites silhouettes lointaines dont l'une est ailée comme un goëland, et qui luttent avec des gestes arc-boutés, des déplacements d'échine comme en ont ces gars bretons qu'on voit lutter sous les chênes, aux après-midi des pardons. Ils se secouent sur la pente d'une irréelle colline, au sol rouge. Les priantes encombrent le premier plan de leurs larges coiffes, de leurs profils rustiques. La vision — cette vision — qui se déroule devant leurs yeux mi-clos tandis que ronronne la voix du prêtre, les absorbe bien plus que l'église aux murs gris, les bancs patinés, les décors de tout temps connus qui les entourent, qu'elles ne voient pas et que par conséquent le peintre se garde de nous montrer. En somme, une prédelle de Giotto où s'inscrit, en même temps qu'un saint, la vision, accessible à lui seul, qui le visite, n'est pas autrement conçue. On voit combien le Gauguin du *Christ jaune*, le Gauguin du Pouldu, est loin du Gauguin des débuts, élève docile de Pissarro.

Gauguin devait beaucoup de cette conception nouvelle de la peinture à son ami Émile Bernard. Émile Bernard et le peintre Louis Anquetin, dans leurs tableaux, loin d'éluder les contours du trait comme le faisaient Claude Monet, Sisley, Pissarro, les affirmaient par un cerne comparable au serti des vitraux, au lacis qui limitent les couleurs dans les émaux cloisonnés. Cette technique, les grandes surfaces de couleurs unies qu'elle comportait, aussi le retour vers la composition établie en dehors des simples aspects de la nature, il semble fort que le peintre Émile Bernard en ait le premier énoncé les règles. On a l'impression qu'à l'imagination vaste et puissante de Gauguin il fallait un déclic pour qu'elle se mît en jeu, un élément d'apport extérieur pour qu'elle s'épanouît.

Or, en même temps que Gauguin, au Pouldu, le groupe des artistes que nous avons nommés, s'affranchissait de cette objectivité sans pensée, règle de ce qu'on a voulu appeler l'impressionnisme. Toute une tendance littéraire nouvelle apparaissait : le symbolisme. Il n'entre pas dans notre sujet d'en étudier les formes et les détails. Rappelons seulement que ses adeptes veulent rendre à l'imagination ses droits ; les âges passés peuvent être évoqués, mais non avec une précision archéologique, au contraire : en retrouvant, par l'intuition et l'enthousiasme, ce qu'ils pouvaient comporter de plus exalté comme sentiment et comme sensation. Puisque les écrivains naturalistes et parnassiens se sont défendus d'inventer et ont bridé l'imagination et la pensée, les symbolistes répu-

dieront le réel et débrideront la « folle du logis ». Avec la fougue inconsidérée de tous les mouvements de ce genre, le symbolisme non seulement affranchit la pensée du réel, mais il la laisse vagabonder à travers l'irréel, jusqu'à l'incohérence, jusqu'au raffinement le plus débilitant et le plus stérile, jusqu'à l'informe. Sa réaction se pare elle-même des noms que le public répétera, mais en dérision : il y aura le groupe des incohérents, des décadents, des déliquescents. Les excès de cette réaction étaient aussi éloignés de l'idéal classique, clair, serein, constructif, ordonné, qu'avait pu l'être le réalisme poussé à son maximum d'inertie intellectuelle. Comme toujours ces exagérations étaient la caricature de quelque pensée haute et pure dont elles ne mettaient en relief que les signes sans en comprendre la stabilité.

Le poète Stéphane Mallarmé, bien que souvent la charpente logique qui se trouve à l'origine de ses abstractions les plus harmonieusement laborieuses ne soit pas aisément déchiffrable, avait donné en une formule merveilleusement limpide le sens exact de cette réaction : « Suggérer au lieu de décrire. » Or, il fallait à ces écrivains des correspondants dans l'ordre des activités plastiques. Zola, les Goncourt avaient pu se réclamer d'Édouard Manet, de Degas, de Claude Monet, de Pissarro. De qui se réclameraient les symbolistes, quel peintre allaient-ils s'annexer?

Gauguin, à l'un de ses retours du Pouldu, aurait été prié d'assister à l'une de leurs réunions. L'aspect si nouveau de ses toiles, en lequel les littérateurs nouveaux désiraient voir de l'ésotérisme, le désignait à leur admiration.

Au sortir de cette entrevue, Paul Gauguin et son ami Sérusier se seraient mutuellement avoué qu'ils n'avaient pas compris un mot à toutes les théories émises devant eux. « Tant pis, aurait dit Gauguin, va pour le symbolisme ! »

En fait, les peintres que Gauguin avait groupés autour de lui, au Pouldu, n'avaient pas, tant s'en faut, sa vigueur et son abondance créatrice. L'attirail littéraire du symbolisme les séduisit. Ils en furent bientôt prisonniers et leur art perdit sûrement en solidité picturale ce qu'il gagnait peut-être en raffinement cérébral. Quelle qu'ait été leur valeur respective tous se sont ressentis de cette faiblesse. Ils s'éteignirent en même temps que l'école littéraire qui les avait entraînés dans son destin.

Seule, l'œuvre de Gauguin se poursuivit, de jour en jour plus ample, plus proche du grand sentiment classique. Certes le vocabulaire précieux des symbolistes n'était pas en antinomie avec l'orgueil de Gauguin, cet orgueil un peu sauvage qui lui permettait de garder une gravité dédaigneuse sous les vêtements singuliers dont il aimait parfois s'affubler. Avide de domination, il accepta l'encens des littérateurs symbolistes. « Va pour le symbolisme », avait-il dit. Quand on voulut affecter d'une étiquette sa conception picturale et qu'on fit de Gauguin le maître du « synthétisme », il accepta avec hauteur cette platonique magistrature et pensa : « Va pour le synthétisme ! ». Au fond il ne prit jamais au sérieux ces titres et ces coteries. On a, de sa main, les témoignages qu'il en faisait peu de cas. De même que Verlaine déclarait très tôt l'ennui que lui causaient les « cymba-



Photo Vizzavona

GAUGUIN
La Reine des Areois
Collection Desjardins

listes », de même Gauguin, en attendant de formuler des protestations plus explicites, inscrira par dérision sur une de ces poteries rustiques dont il aimait le galbe et qu'il imita souvent : « Vive la sintaize ! »

D'excellents écrivains ont considéré que Gauguin était, dans l'ordre plastique, ce que Stéphane Mallarmé était dans l'ordre littéraire. Il ne nous semble pas que ce parallélisme soit très soutenable. Dans l'ordre plastique, Mallarmé trouverait plutôt son correspondant chez un artiste comme Odilon Redon (né en 1840, mort en 1916).

Évidemment Gauguin et Mallarmé dominaient de beaucoup leurs propres partisans. Mais tandis que Mallarmé, négatif dans ses conclusions extrêmes, poussait le désir de l'abstrait jusqu'à penser que le summum de la perfection serait la page blanche, la volonté de Gauguin s'oriente vers une activité puissamment créatrice et positive. La surface que Mallarmé songe à laisser en blanc sur sa page afin qu'en ce blanc le rêve suggéré au lecteur puisse évoluer en pure liberté, Gauguin, sur son tableau, dans ses panneaux sculptés, dans ses gravures, la couvre de motifs et la décore. Il entend gouverner la suggestion qu'il crée. Où Mallarmé s'applique à abdiquer, Gauguin rêve d'étendre son pouvoir directeur et en cela il se rapproche des grands classiques de tous les temps et de tous les ordres, lesquels, au moment où ils créent, n'ont plus aucune passivité.

Une des conséquences extrêmes du symbolisme fut l'admiration d'autant plus largement dispensée aux œuvres qu'elles étaient moins ordonnées, que le « péché de l'art » les avait moins pénétrées. Là encore Gauguin proteste par ses œuvres.

On a souvent cité ce mot, écrit par lui tout à la fin de sa vie, au cours d'un de ses manuscrits intitulé *Racontars d'un Rapin :*

« Depuis l'instantané, disait un amateur de cheval, le peintre a compris cet animal, et Meissonier a pu donner toutes les attitudes de ce noble animal. Quant à moi, je me suis reculé bien loin, plus loin que les chevaux du Parthénon, jusqu'au dada de mon enfance, le bon cheval de bois ».

Qu'on nous permette de nous arrêter un instant à ces lignes, ne serait-ce que pour prévenir les erreurs d'interprétation auxquelles elles pourraient donner lieu. N'y voyons pas une simple plaisanterie à tendance négative. Elles sont inspirées par l'aversion de l'artiste pour le réalisme objectif. Il veut substituer au simple document scientifique, l'idée que l'artiste se fait du cheval (puisqu'aussi bien il s'agit là de cheval) et même plus exactement l'idée synthétique et générale que l'homme, en général, se fait, plastiquement, de l'animal « cheval ».

Mais, au fait, ce qu'il énonçait d'une manière si vive et en apparence si paradoxale, n'est-ce point ce qu'avaient réalisé les plus grands avant lui ?

Quelle vérité documentaire, quelle exactitude scientifique trouverait-on dans le cheval de l'*Officier de Chasseurs chargeant*, de Géricault (1811) ? Sa queue fuse comme faisaient, à Eylau, les bombes allumées ; sa crinière est de flamme ; ses naseaux retroussés ; son chanfrein d'hippocampe, l'ampleur de sa croupe et la gracilité de ses paturons d'acier

n'ont aucun rapport avec un cheval de chair et d'os. Et pourtant cet animal presqu'aussi invraisemblable qu'un griffon ou un hippogriffe évoque si fort l'idée fière et belliqueuse d'un coursier dans la bataille que les chevaux sculptés en bois pour les carrousels de foire présentent encore exactement ses caractères et ses fantaisistes proportions.

Quand, un peu plus tard, Géricault peint le *Derby d'Epsom*, ne met-il pas ses animaux au « galop volant », posture dont la photographie instantanée nous révèle qu'elle n'existe jamais, à aucun moment des temps qui constituent l'allure « galop ». Or, cette attitude due seulement à quelque illusion de l'optique est pourtant la seule qui résume (pour des raisons qu'il serait hors du sujet d'exposer ici, mais parfaitement explicites) l'impression de la course à fond de train. C'est par conséquent l'attitude qu'on donnera aussi aux petites figurines de plomb qui servent à la fabrication des jouets d'enfant.

Dans l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, que Delacroix signait en 1841, le cheval central n'est pas moins invraisemblable avec ses paturons, aussi larges que les genoux, et sa longue crinière lie de vin. Ces sabots énormes et lents qui piétinent la soie des étendards, suggèrent l'idée d'écrasement et de fléau.

Ingres admirait les silhouettes équestres qui se profilent, arachnéennes, aux flancs de vases antiques et qui sont bien plutôt l'idéographie de l'idée « cheval » qu'une reproduction de l'animal ainsi nommé. Quand il peindra, pour le plafond de l'hôtel de ville de Paris, détruit par l'incendie de 1871, le *Triomphe de Napoléon*, ce sont des coursiers ronds et cambrés comme ceux des manèges de chevaux de bois qu'il fera s'envoler à travers ses perspectives, parmi les durs nuages qui semblent en marbre poli.

Nous avons vu qu'en cernant le contour de ce cheval gracile et raide, au premier plan de sa *Sémiramis*, Degas n'était en contradiction ni avec les vases grecs ni avec Delacroix.

Et quand Gauguin fera s'abreuver son cheval blanc dans l'éclatante pénombre d'un sous-bois de rêve, à une source qui semble quelqu'hippocrène, il ne lui enlève rien de sa surnaturelle majesté en le réduisant aux simples contours agrandis d'un jouet enfantin.

Est-ce à dire qu'il faille prendre modèle sur les œuvres les plus maladroites et les plus grossières ? Évidemment non, et telle n'était point certes la pensée de Gauguin ; mais les œuvres nées d'une conception puissamment généralisatrice, ou, si l'on veut parler comme en 1890, « synthétique » (et telles sont les œuvres des grands peintres classiques) se rencontrent, toutes choses égales d'ailleurs, avec le résultat des émotions également généralisatrices éprouvées par les obscurs artisans au service d'une collectivité simple et anonyme. Elles font face vers l'enfance.

Aux environs de 1890, le ramage des cénacles forgeait, avec une excessive aisance, un barbarisme nouveau pour chaque idée nouvelle ou exhumée. Et l'abondance de cette terminologie a contribué beaucoup à donner un air de grand désordre à cette époque, vieille bientôt d'un demi-siècle. Gauguin, alors en pleine réaction contre l'art tel que le pratiquaient les peintres impressionnistes, ne prend plus dans un paysage que les éléments, forme et couleurs, qui l'ont assez frappé pour demeurer en sa mémoire. Avec ces élé-

ments il construit son tableau, lequel n'est plus une reproduction du paysage, mais l'extériorisation de ce que lui fit éprouver la vue du site en question. Si l'on nous permet une comparaison peut-être un peu trop virgilienne, de même que l'abeille absorbe le pollen, lui fait subir un commencement de digestion dans un organe qu'elle est seule à posséder et le rend sous forme de miel, de même l'œil de l'artiste, selon Gauguin, absorbe les formes, les couleurs d'un motif, les fait passer en lui-même comme dans un creuset et nous les restitue sous une forme que lui seul pouvait donner. Il écrivit, bien plus tard, dans ces *Diverses choses* qui font suite à son manuscrit de *Noa-Noa* : « J'ai observé que le jeu des ombres et des lumières ne formait nullement un équivalent coloré d'aucune lumière. (Dans une note marginale, M. de Rotonchamp ajoute : « En d'autres termes, que la couleur appliquée sur des ombres et des lumières ne produit pas une lumière colorée. L'effet de lumière et d'ombre annihile, suivant Gauguin, l'éclat de la couleur »). Quel en serait donc l'équivalent de cette lumière colorée ? La couleur pure ! et il faut tout lui sacrifier. Un tronc d'arbre, de couleur locale gris bleuté, devient bleu pur... L'intensité de la couleur (sur la toile) indiquera la nature de chaque couleur. Par exemple, la mer bleue aura un bleu plus intense que le tronc d'arbre gris, devenu bleu pur mais moins intense (que celui de la mer). »

Assertions d'apparence touffues, parce qu'elles sont exprimées avec une grande maladresse verbale, et qui semblent, de ce fait, anarchiques. En réalité, elles sont aussi anciennes que la peinture de Tintoret, de Rubens, de Delacroix.

Si, dans les notes de Delacroix, on parcourt ses pages « sur la peinture » on trouve des préoccupations tout à fait de même ordre. Il y aura lieu de les évoquer avec plus de soins au moment où nous parlerons des théories esthétiques de Seurat ; car Gauguin ne donnait là qu'un exemple de sa conception technique. Or, cette conception technique n'aboutissait pas, comme on pourrait le croire, à un système absolu. En réalité, ce n'étaient là que moyens de faire prédominer l'apport personnel du peintre dans la construction du tableau.

Le peintre René Piot, auquel l'art de la fresque doit une fort belle part de sa renaissance dans les temps actuels, nous a raconté que, tout jeune, déjeunant en compagnie de Gauguin, on servit des pommes au dessert. « Qu'est-ce qu'une pomme ? avait dit Gauguin. Que vois-je d'une pomme ? Comment donner, sans la couleur, l'équivalent d'une pomme ? » Et, avec sa brutalité coutumière, Gauguin, après avoir trempé son doigt dans un encrier qui se trouvait sur une crédence voisine, dessina une vaste circonférence sur la blancheur de la nappe. L'équivalent essentiel de l'idée « pomme » était un disque. Conception vigoureuse, mais pleine de danger.

Delacroix, bien plus sage, avait dit : « Qu'est-ce en définitive que la peinture dans sa définition la plus littérale ? L'imitation de la saillie sur une surface plane. Avant de faire de la poésie avec la peinture, il faut avoir appris à faire venir les objets en avant. »

Gauguin, tout à son ardent plaidoyer pour la poésie créatrice, tentera de substituer à

la définition de Delacroix celle du tableau, surface plane recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées.

L'adopter, la mettre en pratique, cette définition, c'est faire disparaître une des trois proportions et la plus essentielle, la profondeur, c'est confondre le rôle dévolu à la peinture avec celui de la tapisserie décorative ; c'est perdre le contact avec cette nature que le peintre classique domine toujours sans la négliger jamais.

Ces outrances de Gauguin étaient le résultat des excès verbaux auxquels se livraient ses admirateurs symbolistes et au prestige desquels Gauguin, plus intelligent que cultivé, cédait parfois. En fait, ses œuvres, surtout à partir de 1893, comporteront quantité de motifs qui viennent très puissamment en avant, de fruits au modelé simple et solide, de plans harmonieusement échelonnés.

En 1890, les toiles qu'il avait exécutées en Bretagne, les compositions qu'il avait réalisées selon les données que nous avons énoncées et qui constituent le contraire de l'impressionnisme, étaient prêtes à le désigner comme le grand réacteur, le grand restaurateur du sentiment classique.

Un groupe de jeunes peintres, qui n'avaient point vécu les heures exaltées du Pouldu, que leur culture intellectuelle étendue, leur bon sens calme, leur jeune âge, éloignaient également de l'école officielle des Beaux-Arts et des rudesses agrestes de l'impressionnisme, allaient trouver en lui le messie attendu. La personnalité de Degas était pour eux bien trop distante ; celle de Renoir répugnait aux explications d'esthétique.

L'idéalisme de Gauguin leur fut un vaste exemple.

Il convient de laisser ici la parole à M. Maurice Denis. De beaucoup le premier et dans le temps même qu'elles se manifestaient, il dénonça avec une grave allégresse cette réapparition de la sensibilité poétique et créatrice, ce coup pernicieux porté au réalisme impressionniste, d'ailleurs justement triomphal. Dans la revue *L'Occident*, il publiait en octobre 1903 (au lendemain de la mort de Paul Gauguin dans son si lointain archipel) un article intitulé *L'Influence de Paul Gauguin*. Il y fixait des pensées depuis longtemps nourries, des paroles qu'il répétait depuis plus de dix ans. La date typographique de cet article est 1903. En fait, M. Maurice Denis aurait pu l'écrire dès 1890 :

« C'est à la rentrée de 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe, à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. « Comment voyez-vous cet arbre, avait dit Gauguin devant un coin du Bois d'Amour : Il est bien vert ? Mettez-donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; et cette ombre ? plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible..... »

« Ainsi nous connûmes que toute œuvre était une transposition, une caricature, l'équivalent passionné d'une sensation reçue..... »



Photo Vizzavona

GAUGUIN
Groupe de Tahitiens
Musée de Lyon

« Il nous libérait de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à nos instincts de peintre. A l'atelier où le réalisme le plus grossier avait succédé à l'académisme falot des derniers élèves d'Ingres, où l'un des professeurs .....nous conseillait de *relever l'intérêt* d'un sujet d'esquisse emprunté à la passion de Jésus-Christ, en utilisant des photographies de Jérusalem ; nous aspirions à la joie d'exprimer soi-même que réclamaient si instamment aussi les jeunes écrivains d'alors. La théorie des équivalents nous en fournissait les moyens, nous l'avions tirée de son imagerie expressive : et, par exemple, s'il était permis de peindre en vermillon cet arbre qui nous avait paru, à tel instant, très roux, pourquo ne pas traduire plastiquement, en les exagérant, les impressions qui justifient les métai phores des poètes : affirmer jusqu'à la déformation la courbure d'une belle épaule, outrer la blancheur nacrée d'une carnation, raidir la symétrie d'une ramure que n'agite aucun vent ! Cela nous expliquait tout le Louvre et les primitifs, et Rubens, et Véronèse. »

Donc, comme l'écrivit encore, M. Maurice Denis en 1909 : « Pour l'observateur attentif, il était facile de démêler, dès 1890, dans l'outrance des œuvres et les paradoxes des théories, *les prodromes d'une réaction classique.* »

Tous les observateurs n'étaient pas attentifs et explicites comme M. Maurice Denis, mais beaucoup, par intuition, pressentaient cet avènement d'un nouvel ordre classique, et, comme dans l'entourage immédiat de Gauguin, on évoquait souvent l'ancienne Égypte et la Grèce archaïque, et les périodes romanes, on forgea le vocable « néotraditionalisme ». Ce mouvement présentait, pour l'historien, d'étonnantes analogies, et dans ses vues plastiques et dans ses intentions intellectuelles, avec celui que la secte des Primitifs ou des Penseurs avait dessiné jadis dans l'atelier de David.

Après bien des vicissitudes et d'agressives originalités, Paul Gauguin partit une première fois, pour Tahiti, le 4 avril 1891.

Écrivain vigoureux, abondant en images neuves, fécond en conseils autoritaires, Gauguin commença la rédaction de ces manuscrits, dont le plus célèbre est *Noa-Noa*, vocable qui, dans le dialecte maori, désigne toute idée de parfum. Il y conte son séjour à Tahiti, ses impressions : il y expose ses conceptions de l'art. De même qu'il ne redoudait pas de prendre une plume, il ne redoute pas de se mêler aux luttes politiques locales, malgré leur navrante mesquinerie. Il peint cependant, et il sculpte. Il grave. Pour orner sa pauvre feuille d'opposition, il compose d'admirables bois qu'ensuite son insatiable inquiétude recreuse et transforme en véritables bas-reliefs.

Ses œuvres prennent une grandeur nouvelle. Il semble qu'il ait reconnu dans le bruit que fait le vent du Pacifique à travers les arbres du rivage, les voix de quelque ancestralité presque mythique, sans rapport avec notre culture continentale et méditerranéenne.

Mais, essentiellement instable, Gauguin se sent bientôt en exil, loin des luttes pour l'art qui se mènent à Paris. Il est d'ailleurs sans argent. Il débarque, à Marseille, le 3 août 1893. Il va rester en France jusqu'au milieu de 1895.

Ce séjour, où pourtant son orgueil avait connu quelques grandes satisfactions, lui fut fatal à tous égards.

A la fin de 1895, il était de nouveau à Tahiti. Il y reprend sa vie insatisfaite, tantôt laborieuse, tantôt désespérément découragée. Sa santé, très compromise après 1895, s'altère de jour en jour davantage.

En 1901, il quitte Tahiti et, poursuivant toujours plus loin son rêve informulé, va s'installer à la Dominique (Hiva Oa), Iles Marquises. Là même, il trouve l'occasion d'entrer en conflit avec les *autorités*, représentées par un gendarme, et meurt le 8 mai 1903, âgé de cinquante-cinq ans.

Affranchi du rôle que lui imposait un entourage épris de littérature, Gauguin pendant ce second séjour avait donné à ses œuvres un caractère bien plus élevé. Sans doute, il gardera l'habitude de mêler des inscriptions en maori à la peinture elle-même. Était-ce une nouveauté si grande ? si incompatible avec le sentiment classique ? L'*Eva Prima Pandora* de Jean Cousin et tant d'autres grandes œuvres classiques n'en offrent-elles pas l'exemple ? Gauguin était non seulement fier de prendre l'attitude et le langage d'un Maori, d'un « sauvage », mais encore il était, par atavisme, un « sauvage ». Tout n'est pas feint ou raisonné dans les originalités de ses présentations. Soyons certains qu'elles comportent une grande part de délectation spontanée.

Au milieu de la misérable vie qu'il se fait dans les îles bienheureuses, il gardait tout proche le souvenir de ses luttes. Ses lettres à Daniel de Montfred sont souvent navrantes, chargées de récriminations et d'amertumes, qui nous semblent aujourd'hui injustifiées. Il faut y voir comme les grincements d'un contact difficile à établir entre sa nature, son idéal et les contingences d'une civilisation qui lui sembla toujours trop étroite. Mais où sa véritable personnalité se fait jour, c'est dans ses peintures et dans ses écrits à tendance didactique et poétique.

Certaines études qu'il peint d'après des Maoris ont (grâce à la vigueur de leur cerné, à la vaste simpicité des valeurs qui les modèlent) la puissance d'évocation, la vigueur plastique des plus belles têtes peintes à fresque par Raphaël.

Le groupe des *Trois Tahitiens* est d'une souplesse humaine, en même temps d'une grandeur de ligne qui fait songer à Poussin. Dans ses grandes figures de femmes, on retrouve, sans qu'il ait imité un « procédé » plutôt qu'un autre, ce sentiment de la majesté obtenu par la disposition décorative des volumes et que présentent les peintures et les bas-reliefs égyptiens des plus belles époques : torse placé de face, profil des jambes établi en dehors de la perspective photographique, de manière à éviter le resserrement des chevilles (qui donnerait à la silhouette une impression de fragilité), à éviter aussi l'achèvement du pied en une sorte de pointe, de cale, dont l'amincissement diminue la stabilité. Telle est, par exemple, sa *Reine des Areois*. Pour justifier cet arbitraire il aurait pu invoquer maints grands maîtres, entre autres et surtout Ingres et sa *Grande odalisque* de 1814. Ailleurs, c'est une sorte de venusté plus moelleuse qu'il exprime dans la *Femme aux Mangos*. Des compositions comme son *Groupe de Tahitiens* ou *Devant la case* exaltent encore, et sans littérature, une sorte de sérénité divine, d'âge d'or. Et son rêve se ren-



Photo Vizzavona

GAUGUIN

La femme aux mangos

Ancienne collection Stchoukine. Moscou, Musée d'Art moderne

contre souvent avec celui qu'Ingres avait fait pour l'*Age d'or*, précisément, du château de Dampierre. La petite silhouette naine qu'on voit au premier plan, à droite, dans le *Groupe de Tahitiens*, et dont l'exiguïté met une note singulière dans la composition, doit-elle être intolérable chez lui alors que des « métaphores », des représentations plus idéographiques qu'objectivement fidèles sont tolérées si aisément chez autrui : par exemple, l'enfant qui écrit, allongé par terre, dans l'*Atelier* de Courbet, ou le microscopique chien du *Balcon* de Manet, ou bien encore la nature morte qui orne, invraisemblablement minuscule, le premier plan du *Bain turc ?*

Le mystère de la destinée humaine hante cet esprit naturellement mystique. Son immense composition *Que sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous ?* n'est-elle pas, eu égard à sa dimension et à son thème, incomparablement plus ordonnée, plus adaptée à ses vastes fins poétiques, que l'allégorie intitulée par Courbet *L'Atelier ?*

Les ruptures de proportions et de perspectives que Gauguin s'y permet sont d'ailleurs toutes pleines de logique. Elles égalent à peine en audace celles que nous admirons, par exemple, dans ce qui nous reste des si belles peintures murales de Théodore Chassériau. Au surplus, il y a comme une parenté intellectuelle entre Gauguin et Chassériau, cet autre grand Créole, bien plus qu'entre Gauguin et Puvis de Chavannes.

La composition *Que sommes-nous, d'où venons-nous, où allons-nous ?* qui justifie si bien le mot du critique Albert Aurier réclamant pour Gauguin des murs à décorer, est une de celles qui valurent à Gauguin d'être souvent comparé au maître de l'*Ave Picardia nutrix*. Sans doute, ils furent l'un et l'autre des poètes, ils eurent le sens inné de la vaste décoration. Mais là se réduit, il me semble, tout ce qui les rapproche. Ce qui les sépare est plus sensible encore. Puvis de Chavannes procède par allégories ; Gauguin s'exprime par symboles. L'un est toujours très explicite et son idéographie utilise des signes depuis longtemps éprouvés. L'autre essaye de faire sourdre de sa toile, mystérieusement, comme le souhaitait Mallarmé, l'idée ou l'état d'esprit qui le hante et dont il veut que le spectateur soit hanté. « Puvis, dit Gauguin dans une lettre à Ch. Morice, explique son idée, oui, mais il ne la peint pas. Il est Grec, tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans le bois sans collier. Puvis intitulera un tableau *Pureté* et, pour l'expliquer, peindra une jeune vierge avec un lis à la main — symbole connu ; donc on le comprend. Gauguin, au titre pureté, peindra un paysage aux eaux limpides ; aucune souillure de l'homme civilisé ; peut-être un personnage. »

On voit par ces simples mots combien il est plus proche de Chassériau. On retrouve dans Gauguin presque tous les éléments qui font de Chassériau le plus étrange et le plus poétique des créateurs. Tous deux ont eu l'âme caressée par le soleil tropical qui fait éclater les crânes adultes, mais qui tiédit et dore à jamais les rêves des petits enfants. Tous deux, ils aimèrent les chairs bronzées sur lesquelles ils lisaient confusément d'immenses passés, d'énormes épopées ethniques. Ils conçurent de manière analogue la silhouette humaine en tant que motif de décoration. Tous deux furent également épris de

mystère. Des ressemblances profondes, non seulement de forme mais encore d'inquiétude et de sensation, apparaissent entre ces deux grands décorateurs.

Gauguin, en tête à tête avec sa toile, avec le billot de bois qu'il sculpte, avec la planche qu'il intaille, avec le cahier qu'il noircit de son écriture appliquée, est le vrai Gauguin, celui dont alors la pensée importe. Celui-là, dans sa retraite australe, donne libre cours à ce sens plus ou moins défini du divin qui le tourmente comme il avait jadis tourmenté Poussin, comme bientôt il tourmentera Renoir.

On est en droit de supposer, en contemplant un authentique portrait de Gauguin, que, pour un adepte de la physiognomonie, sa face et son crâne offriraient un champ merveilleux et d'hypothèse et de démonstration : cette tête à la figure large, au profil étroit, sans occiput, comme s'il se fût agi d'un masque ; ces yeux à fleur de tête, aux grosses paupières bombées, au regard assez atone et qui, de côté, laisse voir beaucoup de blanc. Un rêve, une rumeur intérieure habite ce crâne dur et sans profondeur ; rêve, rumeur qui ne sont que le reflet ou l'écho de rien d'actuel. D'instinct, on ose écrire à son sujet des mots qu'on trouverait ridicules à propos d'un autre : par exemple celui de réincarnation.

On se complaît à penser qu'en Gauguin, dont on connaît les atavismes exotiques, revivait l'âme de quelque orgueilleux et cruel cacique, métis d'un conquistador et d'une Indienne. Sur ses fortes épaules, sa tête conique devait tourner, avec des à-coups, à la façon de ces idoles articulées dont parle Stevenson, descendantes d'antiques dieux péruviens, petites-filles de quelque Saturne des Iles de Pâques.

Nulle part, nous ne le voyons impie ; et nulle part nous ne le vîmes subordonner sa constante oraison à des rites qui ne soient point ses rites à lui.

Supposons qu'il s'agisse de quelque Greco mort depuis trois siècles, ses historiens n'auraient-ils pas mis et remis en lumière une dévotion si fidèle ? Dévotion d'idolâtre, sans doute, voire de fétichiste, mais dévotion profonde.

Elle s'étend sur toute son œuvre, de la figurine vaguement bouddhique protégeant, par voisinage, la *Belle Angèle* enclose en un disque violet (Louvre), jusqu'aux « tabous » par lesquels il fait garder les abords de sa case. Nous ne le voyons, tantôt dans l'angoisse, tantôt dans la sérénité, que cherchant, à tâtons, de toutes les manières, à créer des équivalents plastiques à ces dieux inconnus dont il se sentait enveloppé, dont il reconnaissait l'haleine parfumée dans les brises sous lesquelles se courbaient les graminées du Pouldu ou se gonflaient les houles du Pacifique.

Au fait, les hommes, les sites, les têtes, ont-ils jamais fourni quoi que ce soit à Gauguin qui ne fût seulement un prétexte à faire jaillir plastiquement sa vaste et vague prière ? Nous en faisons appel à tous ceux que les calvaires bretons ont arrêté sur la lande ou dans le bourg. Le *Christ jaune*, le *Christ vert*, le *Sermon* ont-ils un rapport, qui ne soit très lointain avec les formes, les couleurs et les attitudes qu'offrent les crucifiés de granit ?

Quand, en sa Thébaïde du Pouldu — comme dit si bien M. Charles Chassé — Gauguin



Photo Vizzavona

GAUGUIN
Mata-Mua (Autrefois)
Collection G. E. Fuller, États-Unis

multiplie, sur les murs, sur les vases qu'il munit d'anses, le cygne-totem dont il se couvre en cette période, peut-on dire qu'un si wagnérien symbole soit plastiquement copié sur un cygne quel qu'il soit, en quelque école que ce soit ?

Les êtres à figure humaine qu'il sculpte ensuite au long des stèles tahitiennes, sont-ils inspirés par les hommes et les femmes de l'archipel ? ou bien par leurs idoles ? ou bien par leurs tatouages ? Tous les voyageurs qui reviennent des Iles Fortunées répondent : « Non » ; ces têtes au front bas et bombé, aux yeux demi-clos, ces parallélismes de gestes calmes dont on sent que le rythme dans l'anesthésie que crée l'incantation va devenir mécanique, involontaire, immuable comme celui des marées et des grandes cadences cosmiques, tout cela n'appartient point scientifiquement à ces Iles. On le retrouve dans les danses de toutes les populations dont le primitivisme est resté pur, en Afrique et dans l'innombrable Océanie ; on le retrouve dans les frises khmères.

Gauguin exprime son émotion religieuse par des formes et des couleurs. Dans ses lettres à Fontainas, à Daniel de Montfred, il proclame constamment son vœu non de reproduire un rêve qui, somme toute, n'est pas exclusivement visuel, mais d'en fournir l'équivalence : « Mon rêve ne se laisse pas saisir, ne comporte aucune allégorie. » Toujours orienté vers une sorte d'agnosticisme fervent, il écrira : « L'insondable mystère reste ce qu'il a été, ce qu'il est, ce qu'il sera, insondable. Dieu n'appartient pas au savant, au logicien. Il est aux poètes, au Rêve. Il est le symbole de la Beauté, la Beauté même. »

Il ne s'en tient pas d'ailleurs à l'évocation plastique de ces présences divines. Il les étudie en une sorte de Bible maorie, comme on le voit dans le manuscrit que possède la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

A Tahiti, Gauguin avait trompé ses angoisses et sa souffrance en notant sur son fameux manuscrit de *Noa-Noa* les rêves, les certitudes qui l'obsèdent. Devant les œuvres que Gauguin avait exposées en 1893, rue Laffitte, avant son départ pour Tahiti, Charles Morice avait eu l'idée de composer pour certaines d'entre elles de longs poèmes en prose qui en eussent été comme les paraphrases. L'ensemble fut construit sur une trame de récits que fournit Gauguin. Ces poèmes en prose, nés de cette collaboration parurent aux éditions de la *Plume* par les soins de Charles Morice sous le titre de *Noa-Noa*. Gauguin d'ailleurs récrivit, à Tahiti, ces morceaux en les modifiant souvent. Ils sont incorporés avec des titres variés dans le total du manuscrit *Noa-Noa* qui se divise en onze chapitres. Les chapitres 2, 4, 6, 8, 10, 11, sont surtout de l'autobiographie. Les chapitres 1, 3, 5, 7, 9 correspondent à l'ouvrage publié par Charles Morice aux éditions de la *Plume*.

Mais en plus de cette autobiographie et de ces poèmes, le volume manuscrit de Gauguin comporte ces autres chapitres intitulés *Diverses choses* et *Racontars d'un Rapin*. Un Gauguin non point très cultivé, mais penseur ardent, profond, dont la méditation comme la phrase a souvent de brusques ellipses, de vigoureuses échappées, apparaît. Toute une esthétique se déroule où foisonnent des raccourcis saisissants, où surgissent des aperçus inédits. Rien n'est curieux comme ces notes fourmillantes d'aphorismes dont presque tous

pourraient servir d'épigraphe ; parfois se présente un conte fantaisiste dans le genre des persaneries du XVIII[e] siècle, tel que la dissertation sur l'art de peindre du professeur Mani-Vehei-Zunbul-Zadi qui vivait, dit Gauguin, « à l'époque de Tamerlan, je crois, en l'an X avant ou après Jésus-Christ ». Gauguin apparaît dans *Noa-Noa* comme un écrivain d'art de premier ordre, encore très insuffisamment connu.

Au cours de ces méditations, sa pensée s'épure, élimine ce qui lui restait peut-être du verbalisme symbolique. A plusieurs reprises, il se défend avec véhémence contre l'imputation d'avoir des systèmes. Lui que les symbolistes littéraires ont cru naguère enrôler, se vantera d'avoir libéré la peinture de travers académiques et de travers symbolistes, « autre genre de sentimentalité ».

Il veut de la pensée poétique dans une œuvre d'ordre plastique, mais pas de littérature. Le groupe des Rose-Croix, né d'un symbolisme exaspéré, lui déplaît et l'irrite. Comme Ingres, comme Renoir, il éprouve la gravité de l'art : « J'estime que l'Art est toujours sérieux... »

Gauguin demeura fidèle à celui qui fut son initiateur, Pissarro : « Ce fut un de mes maîtres, et je ne le renie pas. »

Rien n'est, d'ailleurs, moins révolutionnaire que la pensée de Gauguin. Il fait entendre un appel constant au passé : « Non, mille fois non ! L'artiste ne naît pas tout d'une pièce. Qu'il apporte un nouveau maillon à la chaîne commencée c'est déjà beaucoup. »

C'est contre des habitudes récentes et non contre les grands exemples éprouvés par les ans qu'il veut qu'on s'affranchisse, quand il enjoint de « s'attaquer aux plus fortes abstractions, faire tout ce qui était défendu et reconstruire plus ou moins heureusement, sans crainte d'exagération, avec exagération même. Apprendre à nouveau, puis, une fois su, apprendre encore. Vaincre toutes les timidités, quel que soit le ridicule qui en rejaillit. Devant son chevalet le peintre n'est esclave ni du passé, ni du présent, ni de la nature, ni de son voisin. Lui encore, toujours lui. »

Cette subjectivité farouche ne doit pas être incohérente. On a vu avec quel soin, dans sa phrase, Gauguin mettait en relief le mot *reconstruire*.

Il ne croit jamais avoir assez insisté sur la part créatrice de la pensée. A certains moments, les mots mêmes qu'il emploie sont ceux qu'employait Delacroix. « Les modèles, pour nous autres artistes, ne sont que des caractères d'imprimerie qui nous aident à nous exprimer ». Pouvons-nous ne pas songer invinciblement à la nature — dictionnaire de Delacroix ? N'est-ce point Delacroix encore qui s'exprime par sa bouche quand il dit : « Il est bon pour les jeunes gens d'avoir un modèle, mais qu'ils tirent le rideau sur lui pendant qu'ils peignent. Mieux est de peindre de mémoire. Ainsi votre œuvre sera vôtre, votre intelligence et votre âme survivront à l'œil de l'amateur. »

Le dessin est pour lui le moyen suprême d'arriver à cette extériorisation, à la condition que nul académisme préconçu (il ne dit pas nulle science, au contraire) ne paralyse la main et la pensée, n'oblitère l'œil de l'artiste. « Un peintre qui dessine bien, dit-il, c'est



Photo Vizzavona

GAUGUIN
Groupe de Tahitiens
Collection Fayet

Renoir. » Le dessin n'est pas forcément un trait. Il est tout ce qui donne l'illusion d'une forme. « Chez Renoir, dit Gauguin, ne cherchez pas la ligne. Elle n'existe pas. Comme par magie, une jolie lèche de couleur, une lumière caressante parlent suffisamment. »

« Au début du XIXe siècle, dit-il encore, l'Art n'est plus une langue comme autrefois dans chaque pays, avec le souvenir des belles traditions. C'est en quelque sorte un volapuk formé avec des recettes. Un langage unique, enseigné par des professeurs brevetés et donnant l'assurance du parfait et d'une immense médiocrité. Ce volapuk se parle encore et fait loi. Commode pour les médiocres, il devait être par contre, pour les hommes de génie, un terrible tourment. Entre autres pour Delacroix, toujours en lutte avec l'École et son tempérament. De là cette sentence toujours prononcée à l'École des Beau-Arts : Delacroix est un grand coloriste, mais il ne sait pas dessiner. »

Il revient constamment sur les infinis prestiges du dessin : « La forme ou le dessin, infiniment riche en vocables, y peut exprimer tout (dans l'œuvre d'art) et cela noblement, soit par la ligne exclusivement, soit par des tons qui modèlent et par suite simulent la couleur, ce qui est exactement la pensée d'Ingres. A une autre époque, Rembrandt, avec gêne, a fait croire à la couleur, tandis que Holbein l'Allemand, Clouet le Français, se servirent de la ligne exclusivement. »

Mais il lui semble que celui qui domine au XIXe siècle, ce soit Ingres. Il a le culte d'Ingres, comme Degas l'avait eu, comme Renoir commençait à l'avoir à peu près dans le même temps. Il écrit, en 1902 :

« ...Ingres, volontaire, obstiné, sentant aussi l'incohérence d'un tel langage (le langage de l'académisme dont Gauguin parlait plus haut) se mit tout simplement à reconstruire une langue logique et belle, à son usage, un œil sur la grâce et l'autre sur la nature. Comme chez Ingres le dessin était la ligne, on s'aperçut moins du changement (que pour Delacroix). Personne ne le comprit autour de lui... Ingres mourut, mal enterré probablement, car il est aujourd'hui tout à fait debout, non plus comme un officiel, mais tout à fait en dehors. Il ne pouvait être l'homme des majorités. »

Il ajoutera plus loin : « Au XIXe siècle, Ingres reste debout. »

On comprend qu'entre ces deux génies égaux, ou plutôt qui semblent les deux faces du génie classique, Ingres et Delacroix, il ait mieux compris Ingres, d'un esprit moins cultivé, plus fécond en décors minutieux peints de couleurs plates et vives ; le côté « chinois » d'Ingres, comme aurait dit Edmond About, ne heurtait pas, au contraire, Gauguin, qui multiplie dans ses gravures, dans ses bas-reliefs, les rinceaux et les arabesques.

Peu de temps après la mort de Paul Gauguin, survenue aux Iles Marquises en 1903, un groupe d'artistes qui l'avaient bien connu lancèrent l'idée d'une exposition de ses œuvres dans la galerie de l'École des Beaux-Arts. Ce projet n'eut pas de suite. Mais son émission avait été pour M. Maurice Denis le prétexte de quelques constatations.

Ce que fut Manet pour la génération de 1870, Gauguin le fut pour celle de 1890. M. Maurice Denis rappelle que la fameuse exhibition de Gauguin et de son groupe, pen-

dant la grande foire décennale de 1889, avait marqué « le début de la réaction contre l'impressionnisme ». « Le moment est venu — ajoutait dès 1905 M. Maurice Denis — de raconter cette histoire aux élèves des Beaux-Arts. N'a-t-on pas la prétention de leur enseigner les principes de l'Art, de les affilier aux saines traditions ? Or, nul mouvement ne fut plus nettement traditionaliste.

« On verrait là (dans une exposition comme celle qu'on projetait) la tradition vivante ; tout ce qui devrait faire le fond de l'École, la composition et le dessin, y apparaîtrait avec une autorité dénuée il est vrai, de tout académisme. Accrochées au-dessous des copies des cartons de Raphaël, les fortes, les somptueuses peintures de Gauguin auraient l'air de fragments détachés de l'œuvre d'un Tintoret ou de quelque grand décorateur classique... Voilà qui ferait naître de grandes pensées et qui ramènerait dans l'esprit des jeunes artistes la notion de la beauté classique... Ce ne serait pas trop des déformations excessives, mais voulues de Gauguin pour montrer ici à nouveau la puissance de l'arabesque, y restaurer le culte du dessin, réhabiliter le grand Art et la Peinture d'Histoire ».

Notons que ces lignes sont écrites par un artiste plein de culture et de modération, grand admirateur et commentateur d'Ingres et de son école, et représentant de tout un groupe d'artistes qui, tant par éducation que par nature, répudient les outrances inutiles. Le même auteur écrivait quatre ans après, sans contredire en rien ses pensées précédentes : « Pour moi, séduit par la perfection de la statuaire grecque et de la peinture italienne, lorsque j'emploie ce mot de tradition, j'y fais entrer toutes les forces du passé et tout ce que nos musées contiennent d'heureuses formules et d'exemples vénérables. »

C'est bien ainsi, nous l'avons vu, que l'entendait aussi Gauguin qui, de concert avec Degas, Renoir, Cézanne, ramenait le grand art plastique dans cette voie jalonnée par les ombres de Poussin, d'Ingres, de Delacroix et de Corot.



Photo Vizzavona

CÉZANNE
Agar et Ismael au désert, d'après Delacroix
Collection particulière

IV

CÉZANNE

A ses débuts les aspirations de Gauguin étaient, nous l'avons vu, impérieuses mais confuses. Il manquait de culture initiale. Il fallait qu'une idée lui fût d'abord exposée pour que, s'en emparant avec violence, il commençât ce travail à la fois prompt et véhément, comme de rumination, et la développât ensuite avec énergie et originalité.

Tout semble indiquer que le choc intellectuel d'où sortit l'œuvre classique de Gauguin fut produit par sa rencontre avec les travaux de Cézanne. Nous avons pensé pourtant qu'il était plus logique, malgré les apparences, d'exposer d'abord l'évolution dans le sens classique de Gauguin, adoptant cette opinion de M. Maurice Denis :

« Gauguin, qui a mis tant de désordre et d'incohérence dans sa vie, n'en tolérait pas dans sa peinture. Il aimait la clarté, signe d'intelligence. La reconstruction d'art que Cézanne avait commencée avec les matériaux de l'impressionnisme, Gauguin, l'a continuée avec moins de sensibilité et d'ampleur, mais avec plus de rigueur théorique. Il a rendu plus explicite la pensée de Cézanne. »

Ajoutons que l'influence exercée par Gauguin précéda celle, considérable par la suite, de Cézanne. Car, avant 1905, peu d'artistes étaient vraiment au fait de sa production.

Né à Aix-en-Provence, le 19 janvier 1839, d'une famille où le père, petit commerçant avisé devenu banquier local, exerçait une autorité toute romaine, Paul Cézanne fut élevé au lycée d'Aix. Ses premiers enthousiasmes plus ou moins avoués furent ceux que dispensent les récits de l'*Épitome*. Plus tard, Tite Live et Virgile vont l'imprégner à son insu d'une poésie déformée par l'atmosphère scolaire. Mais il a dû les éprouver plus fort que s'il eût expliqué l'*Enéide* ou les *Contiones* sous un ciel septentrional. L'air de la vieille cité latine leur donnait plus de vigueur. Cézanne porte en lui, d'ailleurs, un lointain atavisme italien dont il serait aussi fâcheux d'exagérer que de négliger le pouvoir. Au lycée d'Aix, il se lie avec un écolier de son âge, Émile Zola, dont le père, ingénieur, faisait des travaux dans la région.

On a dit maintes fois comment il fut amené à peindre et comment, sur les instances de Zola, qui commençait alors une carrière abondante en travaux, Paul Cézanne vint à Paris. Les influences qui vont, ajoutées à ses dons, constituer sa personnalité, sont multiples. Il avait été bon latiniste. Jusqu'à la fin de sa vie il gardera dans sa mémoire de longs

fragments de Virgile et de Lucrèce. A Aix, son premier maître, en fait d'art, avait été Joseph Gibert, imbu d'académisme, et surtout le musée. Le musée d'Aix où longuement Paul Cézanne avait vu des œuvres du maître de Flemalle, de Rubens, de La Tour. Venu à Paris, il travaille à l'Académie suisse où bientôt il se lie avec Pissarro. Comme les autres jeunes hommes de son temps il admire passionnément Courbet ; mais on sait que cette admiration n'est pas incompatible avec une certaine soumission scolaire ; et Cézanne essaye en vain d'entrer à l'École des Beaux-Arts. Il n'aura donc pas la possibilité d'apprendre une technique toute faite. L'Académie suisse d'une part et, d'autre part, le Louvre avec Rubens et Delacroix sont véritablement ses lieux d'étude. Toujours, et même dans les instants qu'il s'en doute le moins, ses ébauches de composition seront dans la manière des œuvres anciennes. Ses *Joueurs de cartes* et les nombreuses esquisses qu'il en trace garderont une parenté, dans l'agencement des personnages, avec ces *Joueurs de cartes* des Le Nain qu'il avait vus au musée d'Aix.

Ce qu'il y a en lui de sang italien, ce qu'il s'est assimilé de respect un peu scolaire pour l'inaccessible École et pour le Musée sont les causes premières de cette admiration dont il ne se départira jamais pour la maîtrise technique, le tour de main, l'aisance de métier, le brio dans la mise en page.

A Paris, il adopte les truculences chères aux fervents de Courbet. Comme eux il aura la haine de l'académisme et comme eux il choisira parfois des sujets particulièrement grossiers. Pourtant, de même que Renoir avait, pour son premier envoi au Salon, choisi le thème très romantique d'Esméralda, la première composition de Cézanne, vers 1860, est une *Léda*.

Ce goût de l'allégorie subit une éclipse. Il essaye en vain de pénétrer au Salon de 1866 avec une *Après-Midi à Naples* et une *Femme à la puce*.

Moins philosophe que ne l'avait été Renoir dans ses échecs, il s'insurge contre le verdict qui l'exclut, interpelle par lettre le surintendant des Beaux-Arts. Il tapage, fait sonner son accent, secoue sa crinière et bombe son romantique gilet rouge.

M. Tristan Klingsor, qui rendit fort intelligibles les explications souvent confuses données par des contemporains de Cézanne sur sa technique et sa personnalité, résume ainsi le Cézanne de cette époque : « Il adorait tout ce qui était excessif. » Ses violences contre l'idéal académique s'harmonisaient fort logiquement d'ailleurs avec ses admirations rétrospectives. Il admire le relief exaspéré des personnages de Signorelli. Une reproduction d'après le *Vivant portant un mort*, de Signorelli, le suivra jusqu'à son lit de mort au-dessus duquel il la place. Puget, dont les personnages sont tout bossués comme si leurs muscles entraient en tempête, l'enchante. L'*Écorché* de Michel-Ange le soulève d'admiration. Au musée, il arrête plus volontiers ses pas devant les Bolonais, les Espagnols.

Une grande révolte est donc en lui contre l'académisme, au profit du sentiment réaliste tel qu'on le comprenait parmi les zélateurs de Courbet. Pourtant, dès les environs de 1866, il semble que ces fiévreuses préférences vont s'ordonner. Elles étaient contradic-

toires si l'on considère qu'il est difficile de louer au même titre Caravage et Rubens. Elles étaient logiques dans leur simultanéité si l'on voit en l'un comme en l'autre un art dont la vigueur et la richesse d'exécution condamnaient par comparaison les exsangues peintures des peintres officiels de l'époque.

Il en était un pourtant dont la main pleine de certitude le tenait en état de respect : Couture. Il gardera pendant de longues années la reproduction des *Romains de la décadence*. Par une loi des contrastes, Cézanne qui doit se faire toute sa technique, se fabriquer soi-même tout son savoir, admire la facilité, le côté « chef d'orchestre ». Or, Couture jongle, si l'on peut dire, avec les raccourcis, les perspectives. Sa maîtrise à cet égard en impose à Cézanne. Et d'ailleurs Cézanne subira le prestige de toutes les habiletés.

Cézanne examine Manet avec sympathie mais avec méfiance. Peut-être par timidité déguisée de provincial, Cézanne est porté à exagérer la rudesse naturelle de son physique, de sa parole, de son accent. Or, l'aspect dandy de Manet l'irrite. Manet a le mot prompt et mordant. Et Cézanne déteste l'esprit. Malgré ses apparences turbulentes, le Latin, tout au moins le Gallo-Romain qui est en Cézanne ne se détend que dans le recueillement de ses sites familiers, dans son pays aixois : « Le pays qu'eût adoré Poussin, avec ses groupes d'arbres, la ligne intelligente de ses collines, ses horizons tout émus d'air marin est une terre classique. » (Joachim Gasquet.)

Origine, éducation faite au musée, culture, site natal, tout semblerait alors pousser Cézanne vers un art créateur, vigoureux et apaisé, voire savant et fleuri de maîtrise ; n'était cet air de réalisme en révolte qu'il respire à Paris. Ce Paris qu'il quitte avec colère et auquel il revient sans repentir, avait encore beaucoup à lui apprendre. Entre 1864 et 1870, sous l'influence surtout de son ami le peintre Empereire — que Cézanne portraitura et dont les biographes de Cézanne nous ont transmis la pittoresque image — Cézanne va regarder de plus près les Vénitiens, surtout Tintoret — mais Tintoret n'est pas abondamment représenté au Louvre — et Véronèse et les baroques. A partir de cet instant, sa palette et bientôt sa touche vont changer.

Nul mieux que M. Maurice Denis, qui tenait ses informations de Cézanne lui-même, n'a déterminé l'influence exercée sur le peintre aixois par l'art baroque. Après avoir rappelé le temps où Cézanne « copiait Navarrette, Ribeira, dessinait d'après Puget et s'inspirait de Greco, qu'il ne devait d'ailleurs connaître que par des gravures », M. Maurice Denis ajoute : « A-t-on vu que dans ses paysages, ses natures mortes et ses esquisses, son goût de la composition s'affirme par de grands partis pompeux, analogues à ceux des baroques ? Il n'est pas jusqu'aux plis compliqués des serviettes, au mouvement théâtral des rideaux et des étoffes à ramages, au galbe redondant des figures nues, à la fantaisie d'ornemaniste avec laquelle il interprète les fruits et les frondaisons, qui ne le montre fortement épris, entre toutes les formes classiques, de celles où la peinture fut la plus généreuse et la moins étriquée. »

Or, toutes les influences qui se disputaient la prédominance dans l'âme de Cézanne

trouvaient en celui-ci un peintre né. La couleur est pour lui le grand prodige. C'est par elle, c'est en elle, on pourrait écrire que c'est en fonction d'elle que ces influences le captivent tour à tour.

On conçoit que certaines œuvres de Véronèse, les *Filles de Loth*, par exemple, dont les chairs, les robes aux vastes plis sont modelées uniquement par des variations de couleur aient satisfait pleinement et définitivement son goût intime.

On remarquera que les commentateurs de Cézanne ont presque tous consacré la plus grande part de leur étude à sa technique. En effet, elle était alors fort nouvelle. Rien, en son temps, ne lui ressembla. Il faut remonter, à travers Delacroix et Rubens, jusqu'aux Vénitiens, jusqu'au Tintoret surtout, pour en trouver une semblable. Cézanne, à l'inverse de Gauguin, ne conçoit point qu'un élément plastique — disons une pomme pour être concret — se puisse traduire picturalement par un disque. Ce n'est point le contour qui lui importe, lequel ne peut être que d'une utilisation décorative, mais le volume. Or, pour reproduire ce volume à peu près sphérique qu'est une pomme, il ne vient pas à l'idée de Cézanne qu'on puisse en dissocier, en étudier séparément la forme et la couleur. Dessiner cette pomme avec un crayon noir, sur du papier blanc : en tracer le contour ; à l'intérieur de ce contour, atténuer le blanc en y substituant du noir plus ou moins épais afin de simuler l'ombre, de donner le « tournant » ; puis, passer sur le tout un ton local unique qui apparaîtra plus foncé à la partie du « tournant » ombrée par le crayon : telle est, sous des formes diverses, la méthode employée par la peinture académique. Il s'en suit que les deux opérations, d'une part dessin par le trait et les hachures ou les coups d'estompe, d'autre part coloriage, peuvent être considérées comme distinctes et séparables.

Or, dans l'esprit de Cézanne, comme d'ailleurs de Delacroix, de Rubens et des grands Vénitiens, elles ne le sont essentiellement pas. En effet, disent-ils, l'ombre n'est pas simplement une atténuation de la lumière, elle en est une sorte de décomposition où jouent, souvent avec intensité, des couleurs : le volume ou, si l'on veut, le tournant, ne saurait être indiqué sans la mention exacte de ces couleurs. On ne peut donner l'impression et la qualité d'un volume autrement dit, dessiner, sans employer la couleur, autrement dit sans peindre. Peindre et dessiner ne sont qu'une seule opération, celle que Renoir, nous l'avons vu, exécutait avec tant d'aisance et d'à-propos, pour la grande admiration de Gauguin.

Donc Cézanne va dessiner en peignant et, à ce titre, si nous admettons les définitions d'Ingres, de Delacroix (et surtout de Degas sur le dessin, traducteur de la sensation que nous donne la nature), Cézanne étant de beaucoup dans tout le XIXe siècle le peintre qui éprouve devant un volume la sensation la plus vive et qui la traduit avec le plus de force et de subtilité, Cézanne se trouve le plus grand dessinateur du siècle. Dans chacune des régions d'un objet, les couleurs jouent, qui lui valent sa forme. Et dans chacune aussi de ces régions une couleur domine. C'est elle que Cézanne observe et cherche longuement, avec une attention de l'esprit et de l'œil qui s'exaspère parfois et se rompt en un véritable accès de fureur. Mais cette couleur dominante, qui est la propriété, en cet endroit,



Photo Vizzavona

CÉZANNE
Milon de Crotone, d'après Puget
Collection particulière

CÉZANNE
Étude de nus
Ancienne collection Octave Mirbeau

de l'objet, elle est enrichie ou altérée, en tout cas modifiée par la couleur propre à la lumière que reçoit cet objet. Cette couleur d'air, si l'on peut dire, elle harmonise toujours dans la nature les divers éléments qu'elle enveloppe et qui la subissent. Aussi dans une nature morte — plus encore que dans le paysage — dont les objets nous sont généralement familiers et dont nous connaissons la couleur habituelle, une seule erreur, en un seul point, faite par le peintre dans l'établissement du rapport coloré qui existe entre le ton local d'un objet et la couleur lumière qui le frappe et l'entoure, lui et ses voisins, suffit à rompre toute l'harmonie du tableau. Mais la gamme des couleurs et des tons que présente la nature est infinie ; on peut en considérer la reproduction exacte comme impossible. Il est loisible d'en donner l'équivalent à condition de rester dans une proportion correspondante. Bien plus, le peintre le doit, car, en réduisant, par une judicieuse soumission à la nécessité, les couleurs et les tons à l'essentiel, il réduit du même coup les formes à l'essentiel. Si cet essentiel est respecté, il va donner de la nature un équivalent d'où les accidents objectifs momentanés sont éliminés. Soudain nous apparaîtront leur caractère constant et leur architecture immanente. C'est ainsi que devient tout à fait intelligible la parole assez elliptique mais lourde de sens de Cézanne affirmant qu'où la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. C'est ainsi, surtout, qu'on peut dire qu'une nature morte de Cézanne, tellement éloignée de la simple reproduction, devient en quelque sorte une œuvre classique, issue d'une observation allant plus loin que la superficielle apparence de la nature hâtivement constatée.

M. Maurice Denis, en ses *Nouvelles Théories*, a défini mieux qu'on ne le fit jamais la manière dont Cézanne « module » en peinture :

« Avec un sens extraordinairement fin de la tonalité, il se joue à travers un enchevêtrement de gammes chromatiques où les couleurs, comme des points de tapisserie, comme une sorte de mosaïque, légèrement fondues, épousent les volumes, en manifestent le galbe, définissent les objets. C'est ce qu'il appelait *moduler* plutôt que modeler. C'est ce qu'il expliquait assez gauchement, en suivant sur son poing fermé les passages des lumières aux ombres : « Je veux, disait-il, faire avec de la couleur ce qu'on fait en blanc et en noir avec le tortillon. »

Ajoutons que ce moyen de donner plus de lointain ou plus de proximité à tel ou tel point, à tel ou tel plan, et qui consiste à atténuer ou à aviver l'intensité de la couleur — autrement dit le jeu des valeurs — est à peine employé par Cézanne. En effet, à chaque valeur une infinité de tons correspondent. Or il avait seulement le désir de déterminer et d'élire le plus riche.

Il sortirait de notre sujet de pousser au delà de ces indications l'étude de la technique de Cézanne. Au surplus serions-nous, en ce point de notre étude sur le sentiment classique, moins apte que des peintres de métier comme MM. Maurice Denis, Tristan Klingsor, Émile Bernard qui l'analysèrent avec une minutieuse méthode et chez lesquels on trouvera l'exposé précis de la technique si complexe et si délicate de Cézanne.

Jusque vers 1870, Cézanne charge ses toiles de couleurs : il les recharge, les recouvre ; artiste plein de goût, il mêle ou superpose des pigments qui fourniront toujours en fin de compte une matière épaisse et précieuse. Mais bientôt, de longs séjours parmi les sites aérés de la région aixoise, la pratique de l'aquarelle, l'exemple de Rubens, le désir de garder à sa peinture une fraîcheur plus nette, vont l'inciter à poser ses touches côte à côte. Ses toiles vont se couvrir d'un pigment très mince, très fluide, très clair.

La première exposition qu'on appela des « Impressionnistes » eut lieu, comme on sait, en 1874. Cézanne y figura. On ne le vit pas à celle de 1876. Il réapparaît avec plusieurs toiles à la troisième exposition, rue Lepelletier en 1877. A partir de ce moment Cézanne se retire. On ne verra plus une seule toile de lui dans une exposition jusqu'au Salon officiel de 1882 où son ami Guillemet fit recevoir un *Portrait d'homme*. Il figurera, grâce à l'intervention d'un de ses premiers amateurs, M. Choquet, à l'Exposition Universelle de 1889. L'an d'après, en 1890, Cézanne répond à l'invitation de la Société des Vingt, de Bruxelles, en envoyant trois toiles. Enfin, en 1895, le marchand de tableaux Ambroise Vollard organise, dans sa galerie, rue Laffitte, en décembre 1895, une exposition de cent cinquante tableaux de Cézanne. Ce fut la première prise de contact véritable entre l'artiste et le public.

La retraite farouche de Cézanne à Aix, après l'exposition de 1877, s'explique par l'inquiétude et la méfiance que Cézanne trouvait auprès de ceux-là mêmes qu'on appela ses compagnons de combat.

Dans leur désir de réalisme et de plein air, Guillaumin, Claude Monet, Sisley, bref les « Impressionnistes », comme on disait, s'attachaient constamment à rendre l'aspect lumineux des sites et des objets aperçus au cours d'une prompte inspection. Les jeux de la lumière sur les surfaces les retenaient plus que la manière dont ces surfaces elles-mêmes s'affirmaient. Leur peinture allait constamment vers plus de légèreté, vers plus d'air et plus de clarté. Manet lui-même s'affranchissait de sa précédente manière de peindre parfois assez épaisse et lissée, aux ombres ramassées le long des contours, celle qu'il avait employée pour l'*Olympia*, pour le *Fifre*. Cézanne, au contraire, appesantissait encore souvent ses pâtes, maçonnant son tableau comme il le faisait pour sa *Maison du Pendu*, de 1874. Les volumes qu'il représentait semblaient, par comparaison, d'un relief monstrueux, d'une solidité agressive. Il tient un compte rigoureux de tout volume d'espace absorbé par un corps solide, qu'il s'agisse d'un fruit ou d'une montagne. Par ailleurs, tout à la recherche de ces formes essentielles existantes et découvertes par lui sous la forme accidentelle, tout à sa traduction du volume par la couleur, Cézanne arrivait à morceler ces perspectives et à les rendre fausses. Pour poursuivre, par tout un jeu de couleurs évoquant une prestigieuse nacre, la traduction de la concavité d'un compotier en lequel s'étagent des fruits, il ne craint pas d'en incliner la coupe vers le spectateur. Un rien, dans l'ouverture de cette ellipse suffisant à rompre les habitudes visuelles du public, celui-ci ne voyait que ces déséquilibres.

Étaient-ils nouveaux ? Certes non ; la petite nature morte (tasses, flacons, soucoupes) qui se trouve au premier plan du *Bain turc* d'Ingres s'offre sous un angle et — qui plus est — avec une dimension encore bien plus invraisemblable que les plus surprenants déséquilibres de Cézanne. Et combien d'autres exemples de ce genre ne pourrait-on citer chez les plus grands maîtres ! Mais avec Cézanne il s'agissait de natures mortes, et dans ce genre les exigences réalistes du public étaient bien plus grandes. De plus, cette traduction du volume par la couleur, qui n'eût point surpris un contemporain de Véronèse, déroutait profondément le public de 1877. On ne voyait pas ce qui de nos jours fait la gloire la plus certaine de Cézanne, cette somptuosité nourrie du pigment, cette harmonie profonde, grâce auxquelles ses toiles abouties font toujours penser à des œuvres de musée. Un demi-siècle passé sur elles a pu nous montrer l'excellence de leur composition colorée. Elles ont admirablement vieilli. De nombreux imitateurs qui se sont succédé, ont employé telle ou telle de leurs particularités. Ils démontaient de la sorte le système technique de Cézanne sans en retrouver le résultat d'ensemble. Mais en détachant les pièces, ils nous ont fait comprendre leur rouage. Cézanne, « auteur difficile » encore en 1905, semblait bien plus difficile en 1877, même à ceux qui pouvaient assister à l'élaboration de ses tableaux.

Cézanne, très sensible à ces abandons, vit Émile Zola se détacher de lui, renier son ancien condisciple du lycée d'Aix-en-Provence. Le critique Duranty se moquait de ses tableaux de maçon. Quant aux visiteurs, leurs sarcasmes ne faisaient place qu'à leur indignation. Si la retraite de Cézanne plein de désespoir, mais aussi d'assurance dans son bon droit pictural, s'explique par de si cruelles déconvenues, elle explique à son tour, en grande partie, l'aspect déconcertant qu'offrent la plupart de ses toiles à partir de cet instant. On ne peut, du premier coup, les déchiffrer sans malaise.

Sauf un groupe restreint d'amateurs fidèles, nul ne prend ses travaux en considération. Les siens ni ses compatriotes ne croient en son talent. S'ils consentent à poser, c'est sans aucun enthousiasme. Il ne peindra donc plus ni pour un salon ni pour une exposition ni pour un public quel qu'il soit. Il va sur le motif. Il se défie des tentations que peuvent offrir au solitaire — et surtout au solitaire riche, car Cézanne est riche — les rencontres quotidiennes. Il poursuit son investigation à travers le monde des formes et des couleurs sans espoir de convaincre. Sa recherche a pour fin la recherche. Il est constamment en défense contre la désapprobation qui l'entoure, contre le vœu qu'il devine de le voir changer de manière, adopter une peinture plus immédiatement séduisante et accessible. Il interdit les abords de son chevalet comme ceux de sa pensée. En chaque passant il croit déjouer la ruse de quelqu'un qui veut « lui mettre le grappin dessus ».

Aucun peintre n'avait été aussi malmené par un public dont il eût pourtant bien goûté les suffrages. Depuis 1877, il peignit absolument sans espoir de gloire ou de sympathie. Aucun homme peut-être (si ce n'est Corot dans ses trente premières années) ne fut autant assuré que lui de n'avoir pour public que soi-même. Aucun autre donc ne se sentit

plus libre dans la délimitation et dans la forme de sa volonté. S'il fut dans ses dernières années décevant dans ses manières, pour ses admirateurs, qui venaient à lui, tardivement d'ailleurs, avec des fleurs et des louanges, il avait acquis ce droit au prix d'immenses renoncements dont il demeurera toujours ulcéré.

Nous avons insisté sur cette solitude de Cézanne, car ses œuvres, nous semble-t-il, n'auraient pas si souvent présenté cet air d'ébauche, cet inachèvement qui peut d'abord étonner et même éloigner.

Malgré sa hâte de chaque jour à retrouver « le motif », il se sentait toute la vie pour en arriver à « réaliser ». Il poursuivit ainsi toujours une réalisation qui le fuyait sans cesse. Des toiles ou des sujets cent fois repris, cent fois abandonnés, encombraient son atelier de la campagne aixoise.

Il avait en quelque sorte entrepris de refaire, en une seule existence, le labeur qui avait mené l'école coloriste vénitienne de Crivelli à Tintoret.

Il semble bien qu'en ce labeur solitaire et sans fin, Cézanne n'ait pu mettre en ordre les divers éléments qui l'inspiraient. D'une part, sa nature assez italienne, sa culture latine, son admiration pour la maîtrise des Bolonais, pour le brio des baroques, ses souvenirs de musée font vivre obscurément en lui le désir de créer ces beaux rêves, comme ceux du Poussin, dont l'ordre et la science n'altéraient pas la sincère émotion. Mais ce désir demeure timide et contraint et comme empêtré par ces tenaces réminiscences. Comme il est peintre et que tout assemblage de couleurs exécuté par lui présente immédiatement un caractère d'opulence et de délicatesse ; comme il a puissamment le sentiment de la forme et que chaque forme exposée par les moyens colorés qui lui sont propres, offre tout de suite un caractère étonnant de vie et de relief, ces ébauches de composition font penser à de beaux monstres enchaînés. Pourquoi ne les pousse-t-il pas plus loin, dans tous les sens qu'on voudra bien donner à ce mot « pousser » ?

C'est que Cézanne, à l'encontre de Degas, de Renoir, de Gauguin, qui tous avaient eu la notion de l'universalité de l'art, fut peintre, exclusivement. Il portait en lui le don de la couleur et avait très fortement subi l'empreinte des enthousiasmes réalistes. Il va, de toute son attention et sans littérature, on pourrait dire de toute sa passion scruter ce qu'on appela, de chaque objet et surtout de chaque rencontre d'objet, le drame plastique. Ce mot d'ordre, « la nature », loin de lui apparaître comme asservissant, lui semblait l'*ultima ratio* de toute action de peindre. Il localise son observation. Elle est grandiose en soi, puisqu'elle découvre en le moindre objet une sorte de raison architecturale supérieure à celle qu'on voit si l'on ne regarde que distraitement. Si les théories, les conversations, les méditations échangées sont néfastes aux faibles, aux mal doués, aux ignorants, elles peuvent être utiles aux forts. On a vu ce que Gauguin avait su devoir même aux plus hasardeuses.

Cézanne s'en était tenu aux affirmations de son adolescence. Certes, il garde comme



Photo Vizzavona

CÉZANNE
Réunion en plein air
Collection Nemecz

un *vade-mecum* telle reproduction d'après Crivelli, d'après Rubens, mais le peintre dont il prononce le nom jusqu'à son dernier jour, avec le plus de foi, c'est encore Courbet, le grand « réaliste » de sa jeunesse.

Pour toutes ces raisons, son action ne s'élèvera jamais très au-dessus du modèle, du motif. C'est par une outrance un peu simpliste qu'il affirme, avec sa colère habituelle, que tout volume se résume à la sphère, au cylindre et au cône. Vérités anciennes et dont, heureusement, il ne tire pas toutes les conséquences. La nature lui est indispensable. Pour entreprendre une composition de grand style, il ne conçoit pas qu'on puisse ne pas avoir constamment le modèle sous les yeux. Il n'a pas l'assurance d'Ingres, de Degas, de Renoir, de Gauguin, de Delacroix surtout, dont on sait qu'il faisait déshabiller le modèle, prenait quelques notes, et lui donnait l'ordre de se rhabiller et de s'en aller au plus tôt. Cézanne, gêné par la pudibonderie d'une petite ville provençale, craintif pour sa propre pudeur — car il redoutait comme une déchéance de céder à la sensualité — ne put jamais utiliser le modèle nu. La baignade des soldats, les gravures du *Magasin Pittoresque* ou de son « Charles Blanc » étaient les seuls supports de sa création quand il songeait à mettre en train quelques-unes de ces compositions dont nous avons parlé. Ce qu'il aurait voulu pourtant, c'était faire du « Poussin sur nature ». Cette soumission passionnée à la nature lui permettait d'y découvrir, nous l'avons dit, certaines présences constantes de formes. Il en éprouvait la sensation et la traduisait à merveille. C'était sans doute cette sensation dont le résultat était une simplification et une interprétation des formes, et qu'il appelait ingénuement sa « petite sensation ».

Son cas est vraiment un peu tragique. Certaines de ses pensées nous montrent en lui l'homme qui le mieux, depuis cinquante ans, avait senti que l'art classique ne pouvait naître que d'une compréhension sensible de la nature, d'un étroit contact avec elle. C'est de lui ce mot admirable et si complet : « Il faut redevenir classique par la nature, c'est-à-dire par la sensation. » Et ce mot résume et résout très exactement tout le problème que nous essayons de traiter ici.

En fait, il n'avait pas tort de constater que Gauguin « la lui avait prise ». Du moins Gauguin l'avait utilisée comme un des éléments de son art synthétique. Et quand Cézanne s'indignait que Gauguin eût promené sa « petite sensation », à lui, Cézanne, « à travers les paquebots », il condamnait cette activité cérébrale qui avait permis à Gauguin de mettre sa vision synthétique de la nature au service de rêves, en apparence, sans objet.

M. Émile Bernard a constaté que « l'Idée de Beauté n'était pas en lui... Il n'avait que celle de Vérité. » Mais Cézanne a dit lui-même vers quel haut destin il faisait tendre cette vérité. Quand il en appelait à la nature en faveur de la création classique, c'était bien l'ancienne pensée de Poussin qu'il émettait à sa manière : « Je suis vieux, il est trop tard, la vérité est dans la nature, je le prouverai. » Il invoquait la nature, créatrice et nourricière du sentiment classique, contre un idéalisme plus philosophique et plus abstrait vers lequel, croyait-il, son disciple Émile Bernard voulait l'attirer. Et il voyait

dans les théories d'Émile Bernard quelque chose d'analogue à « ce beau idéal », à « ce quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature », dont Ingres dénonçait à ses élèves la vanité. L'ascension à l'art par le contact avec la nature, c'est ce que recommande son dernier et rageur adieu à Émile Bernard quand il s'éloignait en criant à son disciple consterné : « Sur nature ! »

On conçoit que le réalisme qui se trouve à l'origine des recherches de Cézanne lui ait interdit de goûter l'art de Gauguin. Chez Gauguin, en effet, la vigueur avec laquelle un volume peut être exprimé se trouvait souvent atténuée par le parti décoratif que l'artiste entendait tirer du seul contour.

Cézanne disait encore, parlant de Gauguin : « Il ne m'a pas compris... jamais je n'ai voulu et je n'accepterai le manque de modelé ou de gradation ; c'est un non-sens : Gauguin n'est pas peintre ; il ne fait que des images chinoises. »

Telle est, en effet, la différence importante qui sépare leur conception. Chez Cézanne, le modelé (par la couleur), la peinture (réduite au maniement judicieux des couleurs) sont les éléments nécessaires et suffisants de l'art de peindre. Gauguin y ajoutait cette invention linéaire de poésie intellectuelle, en la bizarrerie de laquelle Cézanne ne voulait voir que des découpures « chinoises ».

Bien des faits témoignent de cet asservissement à l'observation terre à terre, si minutieuse qu'elle outrepasse son but.

Voulant traduire la légèreté des fleurs, chez lesquelles la couleur locale est presqu'aussi transparente que la lumière-couleur, il s'irrite de leur fragilité ; il finira par leur substituer des corolles de papier. En sorte que l'idée générale « fleur », avec tout ce qu'elle comporte d'évocation (parfum, légèreté, transparence, etc.), disparaît et que la recherche du peintre finit par s'exercer dans du vide. Son atelier bourdonnait de guêpes attirées par les natures mortes de fruits qui pourrissaient avant que Cézanne eût achevé d'en tirer le parti chromatique qu'il voulait. Il exigera de ses modèles jusqu'à cent quinze séances de pose après lesquelles il se déclarera tout de même à peu près satisfait de la façon dont il aura peint le plastron de la chemise. Il leur enjoint, avec une sorte de fureur, de garder l'immobilité « d'une pomme ». Il portraicture plus volontiers les figures masculines, un peu âgées, aux contrastes bien marqués et les scrute comme il eût fait effectivement « une pomme ». Nous sommes loin de cette prédilection pour l'émoi humain qu'on trouve chez les classiques, chez Poussin, chez Corot, chez Ingres, chez Delacroix, chez Degas, chez Renoir, chez Gauguin. Aussi, quelle que soit notre admiration pour la beauté pigmentaire et la vigueur d'exécution d'un portrait (sauf lorsqu'il s'agit des portraits qu'il fait d'après lui-même, dans lesquels il ne peut pas ne pas faire entrer l'expression de sa foi et de son tourment), n'importe quelle figure de Daumier nous semblera plus classique, car elle équivaut à une création qui synthétise non seulement une figure, mais une passion humaine, comme font les masques des tragédies antiques, et, par conséquent, élève singulièrement le débat.

Le préjugé réaliste dont Cézanne demeura prisonnier a nécessairement restreint l'envergure que son œuvre aurait pu présenter.

On a cité de lui un essai littéraire : des vers dans lesquels il exalte le beau modèle avec une familiarité sonore. Solides en leur métrique, œuvre de lettré, ils offrent une truculence réaliste et choisie, quelque chose comme la définition en vers que donnerait Baudelaire d'un nu de Courbet.

Son admiration exclusive de la nature lui montrait en elle des tableaux tout faits. C'était la rançon de son culte littéraire pour le réalisme.

Bien plus, ce sentiment du Divin, qui fut si fort chez Ingres, chez Renoir, chez Gaugain, il apparaît que Cézanne, pourtant pratiquant et fidèle à son banc de fabricien, ne l'éprouve guère. Rares dans son œuvre les sujets religieux, voire chrétiens, et traités seulement au même titre que tel ou tel autre de ses prestigieux pastiches de musée.

On connaît le mot de Michel-Ange : « La bonne peinture est noble et dévote par elle-même. » Celle de Cézanne est dévote en effet, mais par le caractère de gravité anxieuse avec laquelle Cézanne manie ses pigments. Il est vrai que Michel-Ange ajoutait : « J'estime pour ma part qu'il lui (au peintre) est nécessaire de mener une vie très chrétienne ou même sainte, s'il le pouvait. » Et celle de Cézanne fut éminemment chrétienne et modeste au sens le plus canonique du mot.

Vers la fin de sa vie il proclame avec plus d'intransigeance que jamais sa volonté d'avoir la nature objective pour constante, pour unique référence. Et, à travers l'impartialité des interlocuteurs ou des épistoliers qui nous ont transmis leurs conversations ou leur correspondance avec Cézanne, nous voyons la fatigue irritée que lui cause tout appel hors du plan de cette objectivité nue, toute invitation à introduire un élément subjectif dans « la diversité du tableau de la nature ».

Parfois, il s'avouait, non sans mélancolie, « le prisonnier de la voie qu'il avait découverte ». Dans une lettre à Émile Bernard, datée d'Aix-en-Provence, le 12 mai 1904, il dit : « Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe, et les progrès à faire étant incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très juste, et encore s'exprimer avec distinction et force. » « Mais j'en reviens toujours à ceci : le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature ;... les causeries sur l'art sont presqu'inutiles. » (Lettre à Émile Bernard du 26 mai 1904.) « Or la thèse à développer est — quel que soit notre tempérament ou puissance en présence de la nature — de donner l'image de ce que nous voyons en oubliant tout ce qui a paru avant nous. » (Lettre à Émile Bernard, du 23 octobre 1905.)

« J'étudie toujours sur nature, il me semble que je fais de lents progrès. » (Lettre à Émile Bernard du 21 septembre 1906.)

« Il faut se faire une optique, il faut voir la nature comme si personne ne l'avait vue avant nous. »

Certes, cette injonction d'indépendance dans la vision, il sut la satisfaire. Dans une

belle nature morte de Cézanne, la manière dont un Klaes Hedda ou un Chardin avaient su regarder un fruit n'entre pour rien. Et cette faculté d'oublier les formules antérieures est incomparable chez Cézanne. C'est même elle qui, surtout, causa l'incompréhension de ses premiers amis.

Étant peintre, *je m'attache à la sensation visuelle avant tout.*

« — Vous êtes donc, comme Zola, de l'École naturaliste.

« — Je veux être peintre et je m'appuie sur mon œil pour faire un tableau qui s'adresse à celui-ci......

« — Faut-il peindre ce que nous voyons *tel que nous croyons le voir*, sans rien de plus, ou recevoir une éducation théorique, semblable à la métrique des poètes, qui nous permette ensuite de faire des ouvrages tirés de nous-mêmes, c'est-à-dire associant la nature à nos conceptions ?

« — *Je penche pour le premier moyen ; la vision réelle du monde n'a pas encore été écrite ; l'homme s'est trop cherché en tout ce qu'il a fait.* »

Comme on le voit par ces fragments d'un dialogue dont tout nous affirme qu'il fut rapporté avec sincérité, Cézanne ne consent à aucun moment à perdre le contact étroit avec la réalité objective, quitte à découvrir les aspects jusqu'alors négligés de cette réalité.

Il le confirmera constamment.

« — Vous vous interdisez donc toute création ?

« — Copier la création me suffit. »

D'ailleurs Cézanne se résume lui-même :

« La peinture n'a pour but qu'elle-même. Le peintre peint ; une pomme ou un visage, c'est pour lui prétexte *à jeu de lignes, de couleurs, rien de plus.* »

La peinture devient donc à la fois la fin et le moyen. La satisfaction que donne sa réussite n'est pas organique et raisonnée. Quinze ans auparavant, Claude Monet avait dit : « Nous peignons comme l'oiseau chante. » Cézanne répétera : « Peindre, c'est chanter comme cette cigale. »

Si nous examinons cette idée de délectation harmonieuse mais simplement jaculatoire, nous ne pouvons nous empêcher de penser que les grands classiques font honorer les dieux par des Orphée porte-lyre ou des anges buccinateurs, plutôt que par des rossignols ou des cigales. L'idée d'un ordre harmonieux dont la présence ne peut être démêlée devant la nature que par une sorte de divination raisonnée n'est pas la première à se présenter devant l'esprit de Cézanne ; et il ne la formule que par accident.

Nous avons vu que son labeur avait été solitaire. Que nul n'aurait pu en son temps, l'aider à parcourir plus vite le chemin dont il eut à écarter, tout seul, toutes les ronces, à déblayer sa palette encombrée d'une série infiniment complexe de gammes. Nous avons vu que la possibilité d'être approuvé n'est jamais venu soutenir son désir de pousser un tableau au delà du moment où sa recherche particulière était à peu près satisfaite.



Photo Vizzavona

CÉZANNE
Réunion en plein air
Collection Pellerin

Sans doute ce sont là les causes essentielles de cette production si morcelée, si courte de souffle, qui l'amenait à admettre, avec un amer orgueil, qu'on le comparât au Frenhofer, au héros balzacien du « Chef-d'œuvre inconnu ». Il n'a pas cette abondance en laquelle Delacroix voit un des signes du génie.

Il faut bien constater aussi dans son œuvre une sorte de faiblesse de la pensée. Il ne monte pas, malgré sa merveilleuse intelligence du « motif », au delà de ce pis-aller que Delacroix tolère quand il dit dans son article de la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1850, à propos de l'enseignement du dessin : « Sans s'élever jusqu'à la composition, on peut éprouver un grand plaisir à imiter ce que présente la nature. » A l'encontre de Degas, de Renoir, de Gauguin, il n'a pas su dégager la leçon d'Ingres et professe à l'égard du maître de la *Téthys* les préventions d'un rapin réaliste de 1860. Tandis que Renoir, dans son âge mûr, apercevait davantage l'ampleur et la raison d'un art comme celui de Raphaël et d'Ingres, Cézanne, bien près de sa fin, écrivait, le 25 juillet 1904, à Émile Bernard : « Ingres malgré son estyle (prononciation aixoise) et ses admirateurs, n'est qu'un très petit peintre. Les plus grands vous les connaissez mieux que moi : les Vénitiens, les Espagnols. »

Il aurait sans doute applaudi Delacroix disant : « Dans la vue seule de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace. Les écoles de décadence ont brillé par le dessin. » Mais il n'aurait pas saisi que Delacroix, grand admirateur du dessin d'Ingres, parlait ici de la simple calligraphie linéaire et académique.

Entre un tableau de Sisley, par exemple, daté de 1890 (et en lequel nous pouvons voir un type de peinture impressionniste) et une nature morte de Cézanne, il existe évidemment une différence profonde de *vision* et de technique. Mais de pensée? Non. Au fond il demeure un impressionniste au moins dans ses désirs ; et s'il s'élève au-dessus de la simple objectivité des impressionnistes, c'est à nos yeux et sans qu'il l'ait voulu.

Le 21 septembre 1906 il écrivait encore à Émile Bernard : « J'étudie toujours sur nature et il me semble que je fais de lents progrès. »

Son rôle n'en est pas moins considérable et son passage a marqué la peinture française d'un sillon si profond qu'elle s'y est presque tout entière engagée

Incontestablement il a rénové par la seule puissance de ses dons et de son génie l'art de peindre. Sans lui, l'académisme, qui n'était point tout à fait mort, aurait pu reprendre des forces. Ses représentants comptaient dans leurs rangs des hommes instruits et diserts mais assez peu doués. Leurs œuvres peintes n'étaient que des illustrations. Leur intérêt n'était que dans le plus ou moins d'adresse et de séduction avec laquelle « le sujet », littérairement parlant, était par eux exposé. C'eût était suffisant pour que l'esprit de notre race, très accessible au charme littéraire, les eût approuvés.

La peinture de Cézanne fit apparaître leur irrémédiable pauvreté de matière, la maigreur de leur texture et la précarité des moyens employés. Il apprit au public (ce que l'art vaporeux des autres impressionnistes ne lui eût pas appris avec une suffisante insistance)

que le fait de rendre sur une surface de toile l'équivalence d'une simple pomme était une opération difficile, incertaine et qui soulevait d'immenses problèmes.

Cézanne, autant et plus que les plus grands, fut pénétré de la gravité de l'art (et même, naturellement, de l'art le plus gai, le plus sensuel ou le plus serein, celui d'un Fragonard, d'un Rubens ou d'un Véronèse).

Lui-même, sur sa fin, a résumé la raison de ce labeur de Sisyphe en lequel sa vie se consuma : « J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable, comme l'art des musées. » L'impressionnisme, c'était l'obtention du volume par la couleur et l'observation passionnée de la seule nature. L'art des musées, c'était en son langage simple, les tableaux d'une pâte inaltérable et profonde à la Chardin, les opulentes compositions de Rubens, voire la maëstria fleurie des baroques.

Nous avons dit assez que la grande composition classique exigeait une ampleur de pensée et d'imagination incompatible avec la conception picturale de Cézanne. Pourtant il ne lui manquait qu'un peu d'audace pour retrouver dans une création toute intérieure ces aspects de la nature dont il avait étudié, sans fin, les prestiges colorés. Le fait que Tintoret brossait un décor de nature morte selon la manière dont Cézanne peint une nature morte n'avait point empêché Tintoret de « rêver » la présentation de la Vierge au temple et de la réaliser sans le secours constant, et d'ailleurs impossible, de la nature.

Mais le fait, pour Cézanne, d'avoir poussé plus loin que tout autre la traduction des volumes par la couleur, arrêtait la dilution colorée en laquelle l'exemple des impressionnistes risquait de faire tourner la peinture française.

Sans lui, sans le labeur acharné, parfois avorté, souvent triomphant, avec lequel il scrutait les plis lumineux et colorés d'une nappe, l'exemple d'un retour à la grande composition classique, fourni par un Renoir, un Gauguin, eût été perdu, voire pernicieux. En effet, on eût pu ne voir là qu'un nouveau terme pour l'académisme, et une littérature picturale seulement un peu plus confuse que la précédente s'en fût emparée.

Gauguin, de son exil, se flattait d'avoir libéré la peinture de travers académiques « et symboliques (autre genre de sentimentalité) ». Cézanne, à peu près dans le même temps, aurait eu plus encore le droit de s'adresser un semblable satisfecit.

En insistant sur la primauté de la peinture, considérée seulement en tant que matière, il barrait la route à ces dangers. Il rendait difficiles les yeux de la génération à venir. Comblée par l'opulence et la justesse de ses accords, par la richesse de sa matière, par la puissance des formes qu'il avait fait comme palpiter sur sa toile, elle ne tolérerait plus les volumes veules, les couleurs inertes, les accords incertains.

Gauguin (et Gauguin sans Cézanne n'aurait sans doute pas été Gauguin) et Renoir étaient capables de préparer l'éclosion d'un nouvel Ingres. Après Cézanne, c'est la naissance d'un nouveau Tintoret qu'on pouvait se permettre d'attendre.

V

SEURAT

En abordant l'étude de la vie et de l'œuvre de Seurat, nous apercevons un des phénomènes les plus singuliers suscités en la fin du XIXe siècle par ce besoin d'ordre classique dont la constatation est la raison même de cet ouvrage.

Tandis que pour Degas, pour Renoir, pour Gauguin, pour Cézanne, des biographes et des témoins ont réuni presque tout ce qu'on peut savoir sur leur personne et sur leur art, Seurat ne fut célébré que par quelques rares amis, quelques admirateurs dispersés. Certes leurs écrits sont pleins d'enseignements précieux dont nous avons fait notre profit. Mais aucun auteur ne s'est encore efforcé de réunir toutes les précisions qu'on peut encore obtenir sur cet artiste si attachant. Nous l'avons tenté. C'est pourquoi l'on verra plus loin quantité de menus détails dont plusieurs sont inédits, alors que, dans les chapitres précédents, nous en tenant à l'esprit général des œuvres, nous n'avons point fait preuve d'une minutie aussi objective.

Cézanne se refusait à philosopher et ne voulait être que peintre. Georges Seurat se défend aussi de toute autre ambition. Plusieurs de ses amis nous en ont laissé des témoignages analogues à celui qu'on trouve dans une lettre écrite, après la mort de Seurat, par le peintre Charles Angrand au peintre Henri-Edmond Cross, lettre que M. Félix Fénéon a bien voulu nous communiquer :

«... La semaine dernière, étant à Dieppe où j'ai passé une dizaine de jours, je pensais à lui (Seurat) comme toujours d'ailleurs quand je suis en face de la mer. Il est le premier qui ait rendu le sentiment qu'elle inspire aux jours calmes. Il me disait, quand nous revenions de la Grande-Jatte par les rues de Courbevoie : « Certains critiques me font honneur de mettre de la poésie. Mais je peins d'après ma méthode (il disait couramment ma méthode), sans aucun autre souci. » Il se défendait de rien mettre sur sa toile hormis la peinture matérielle. Le vrai était que son accent de palette, accent unique, évoquait l'essentiel, — la fluidité irisée et illimitée de l'élément. Il a fait des marines admirables... »

Or n'est-il pas très troublant de voir non seulement que Seurat s'élève très vite et sans le savoir au-dessus du réalisme des impressionnistes, mais encore qu'il entreprend de redécouvrir, en commençant par l'extrême début, une reconstitution scientifique de l'art pictural? Et n'est-ce point, en son temps, un souci tout nouveau?

Ce besoin de tout réapprendre, technique et sentiment, tourmente donc bien tous les grands artistes de la fin du siècle : Seurat comme Cézanne, Cézanne comme Gauguin, Gauguin comme Renoir.

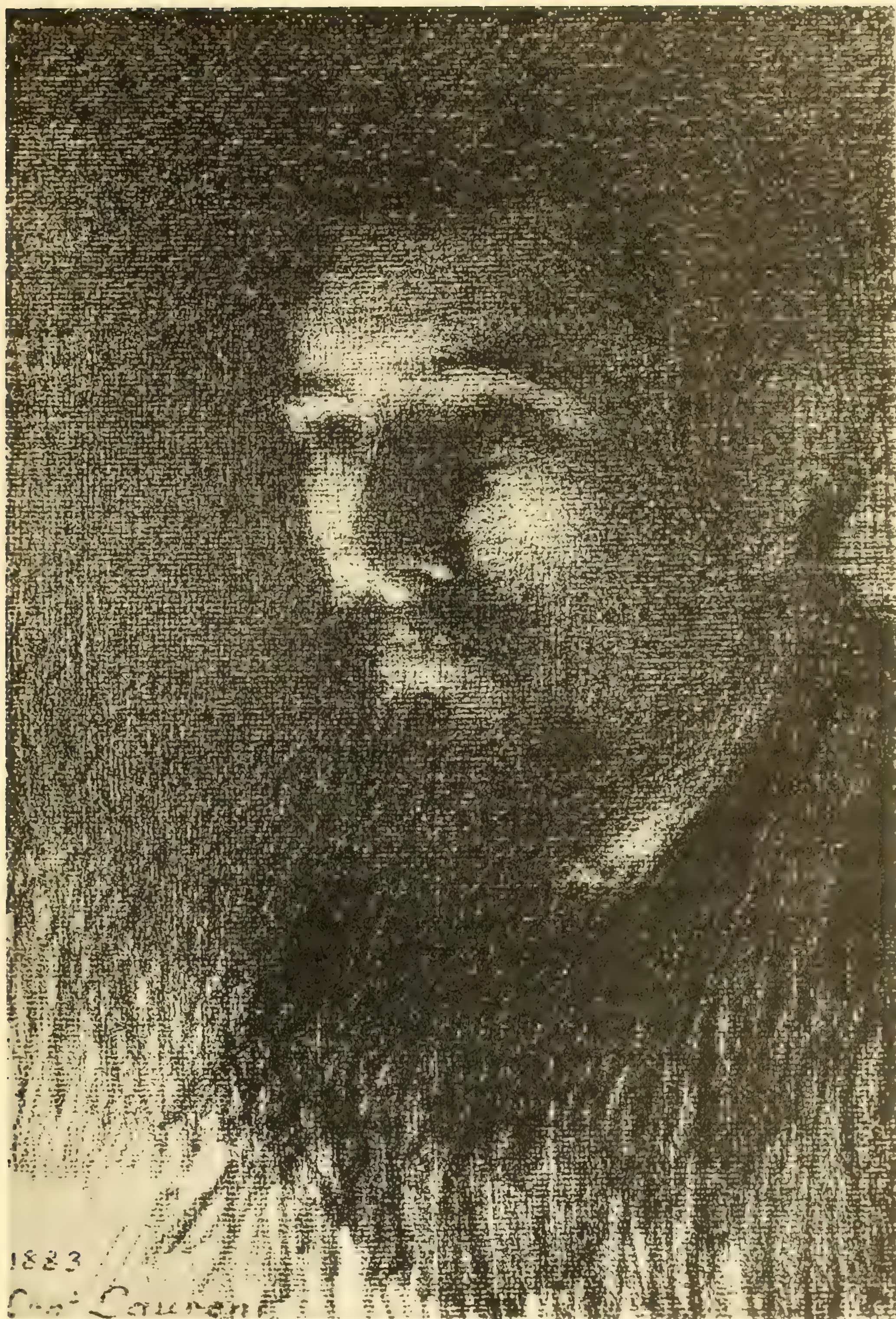
Encore, avec une personnalité comme celle de Gauguin, pourrait-on prendre le change et croire que ce retour aux origines aurait été dicté par de vagues besoins littéraires. Mais avec Seurat, une interprétation de ce genre devient impossible. C'est bien aux bases même de l'art plastique que tous ces hommes veulent retourner. C'est qu'en effet, et on ne peut se lasser de le redire, Ingres et Delacroix morts, le flambeau de l'inspiration demeurait à terre, non éteint, mais sans une main pour le transmettre. C'est vers la terre qu'il fallait se baisser pour le reprendre et le relever.

De plus en plus, en examinant de près la production des artistes qui nous occupent ici, on se persuade que, si vivant, si proche soit-il de la vérité toute mouvante de l'heure, l'art d'Édouard Manet ne pouvait en rien féconder l'avenir. Il n'éclairait qu'une voie, celle du réalisme intelligent, prompt, mais sans activité créatrice. Et l'impressionnisme s'était engagé dans cette voie sans issue.

Or, dans notre occident de culture latine, le besoin de création intellectuelle et ordonnée est si profondément chevillé au génie de la race, que nous voyons les artistes, même lorsqu'ils pensent n'avoir que les soucis des réalistes impressionnistes, chercher, malgré eux, un ordre à la fois plus arbitraire et plus raisonné. L'exemple de Seurat complète admirablement, en ce sens, l'exemple de Cézanne.

Depuis quelques années le cas de Seurat, né en 1859, mort en 1892, soulève une curiosité grandissante.

Il est certain qu'un état d'esprit est en train de s'établir tel que Seurat apparaîtra bientôt comme un des plus grands rénovateurs de la peinture. En effet, ce qui domine en son œuvre, c'est l'idée qu'à l'origine de toute sensation d'harmonie, que ce soit dans l'ordre plastique (architecture, dessin, peinture, sculpture) ou dans l'ordre musical (musique, poésie) existent des « nombres » dont le maniement ne comporte pas de hasard. L'harmonie n'est pas autre chose que l'heureux rapport de ces nombres entre eux. Si l'on reste dans les limites des possibilités auxquelles accède l'intelligence — et comment ne point y rester? — on se trouve condamné sans appel à reconnaître certaines vérités arithmétiques inéluctables, à les reconnaître et à les subir : qu'il s'agisse de la plus ou moins grande quantité de lumière qu'un volume réfléchit ; qu'il s'agisse des relations qui s'échangent entre deux couleurs (lesquelles couleurs ne sont que le résultat sur notre rétine de vibrations dont on peut déterminer le nombre) ; qu'il s'agisse des conversations qu'entre elles tiennent les lignes, suivant leurs longueurs respectives et leur direction, tout se réduit en fin de compte à des « nombres », à des chiffres, qui ne se laissent utilement examiner qu'ensemble, les uns par rapport aux autres. Les résultats qu'ils vont engendrer, ils les portent en eux-mêmes. La fantaisie et l'inspiration ne peuvent rien contre le diamant des nombres. Et seuls les résultats, dont accouchent les équations bien posées, sont capables



Portrait de Seurat, par Ernest LAURENT
Musée du Luxembourg



Portrait de Seurat, par Maximilien LUCE
d'après *Les Hommes d'aujourd'hui*

de fournir à coup sûr à l'œil, au cœur, à l'esprit une sensation de satisfaction complète, comme animale : une sensation d'harmonie.

Telles sont, autant qu'on peut en donner un résumé à ce point simpliste, les préoccupations que Seurat formulait plus ou moins nettement, mais qui se déroulaient, fort claires, dans sa pensée. Certes, il ne les inventait pas. On les trouve à l'origine de toute la philosophie antique, de Pythagore à Platon, c'est-à-dire, pratiquement, de toute la culture occidentale. Que dis-je ! on les trouve, appliquées de façon flagrante, sur tous les monuments, y compris, au premier chef, ceux de l'ancien empire égyptien. Et l'on a dit assez quel prestige quasi surnaturel en retiraient les « maçons » du temple de Salomon. Ces lois des nombres, lois dont la connaissance dispensait à leurs détenteurs le pouvoir de créer cet impondérable divin, l'harmonie, les poètes (et il faut ici donner à ce mot le sens antique de « créateurs ») ont su les pressentir dès les premiers frémissements de la pensée humaine. Elles ont doté bientôt ceux qui détenaient leur maniement, d'une autorité mystérieuse. Les arcanes de la géométrie, créateurs de voluptés visuelles et spirituelles, devinrent comme la capitale de la pensée, comme le centre de la roue. Tantôt ils furent divulgués ouvertement par des initiés rationalistes. Vinci, Dürer, entre autres, s'y employèrent. Ils répandaient sur les arts ces secrets numériques, sorte de prophylaxie contre les erreurs où les architectes, les poètes, les peintres, les sculpteurs tombent à la moindre défaillance de leur bon goût quand ils ne comptent que sur ce guide chancelant. Tantôt, des architectes, âmes moins cultivées, souvent issus de classes plus rudes, et par conséquent plus enclins à dominer par le mystère, les tinrent cachés, augmentant de la sorte l'apparence de thaumaturges qu'ils devaient à leur science de géomètres.

Toujours est-il que cette science, conservée encore par fragments à l'état de formules appliquées, mais incomprises, par certains vieux artisans (des charpentiers en bois, par exemple), fut délaissée, puis oubliée presque totalement à la fin du XVII[e] siècle. Poussin fut un des derniers, parmi les grands, à les mettre en pratique. Les textes des anciens, les travaux de Vinci, de Dürer, les plans des cathédrales, toutes ces archives de l'harmonie subsistaient certes ; mais on ne songeait plus à s'y reporter. Depuis certaines pages de Viollet-le-Duc sur l'art des cathédrales jusqu'aux travaux de Sutter (travaux dont Seurat s'est visiblement inspiré), elles avaient été négligées. Elles ont pris, de notre temps, une grande importance ainsi que le prouvent des ouvrages comme celui de M. Gino Severini, intitulé « du cubisme au classisisme : esthétique du compas et du nombre » et les recherches personnelles de certains peintres, comme M. Despujols.

Au début du XIX[e] siècle, le grand mouvement néo-classique des davidiens fit, nous l'avons vu, pour comprendre le génie antique, un effort maladroit et vain, mais si ardent qu'il entr'aperçut l'existence de ces lois du nombre. Quatremère de Quincy — et M. René Schneider l'a fort savamment mis en vue dans sa précieuse étude sur le théoricien du « beau » — s'approche à maintes reprises du point de vue duquel il les aurait embrassées. D'autres vont la serrer de plus près encore. M. François Benoît dans son *Art français sous la*

Révolution et l'Empire cite la phrase prononcée par Herssenfraz, dans la séance du 17 pluviose an II du Jury national des Arts : « J'ai une intime conviction que tous les objets de peinture peuvent être faits avec la règle et le compas. »

Et nous avons dit qu'un peintre enfin, parmi d'autres, dépourvu de tout génie, hélas ! mais non, certes, de culture et d'éducation, Pierre-Narcisse Guérin, avait construit ses tableaux en utilisant au moins les plus rudimentaires des principes grâce auxquels on suscite l'harmonie par les nombres. Son *Marcus Sextus*, son *Andromaque*, sa *Phèdre*, sont de véritable problèmes de géométrie élémentaire dont l'heureuse solution s'affirme précisément dans la grandeur vaguement émouvante, dans la hauteur et la majesté d'allure que présentent ces toiles, en dépit de leur glaciale exécution, ce que Baudelaire avait parfaitement senti, lors de certaine exposition rétrospective.

Or Pierre-Narcisse Guérin fut le maître compassé, mais savant en somme, de Géricault et de Delacroix. Et Delacroix, Delacroix seul, je pense, dans son temps, Delacroix bien, trop intelligent pour laisser son imagination magnifique se muer en « folle du logis », s'était préoccupé des nombres. Sans doute, dans son fameux article *Question sur le Beau* qu'il publiait dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 juillet 1864, Delacroix écrivit avec humeur au sujet des recettes académiques : « Elles ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre » : mais il condamnait là, comme il l'explique d'ailleurs, l'utilisation inintelligente de certaines mensurations prises sans raisonner sur les chefs-d'œuvre du passé. Et nous le verrons, à maintes reprises, étudier les réactions mutuelles des couleurs dans un esprit tout à fait analogue à celui de Seurat. Si Delacroix ne chiffre pas numériquement ses conclusions relatives à ces réactions mutuelles des couleurs et des lignes, du moins affirme-t-il constamment dans son Journal, si précieux (et qui correspond, au XIXe siècle, à ce que furent les carnets de Vinci, au XVe), la nécessité de considérer les lois des nombres comme infrangibles ; et leurs résultats comme seuls admissibles, comme seuls *harmonieux*, comme seuls affranchis des risques d'erreur.

Ce que Delacroix exposait, pour son propre plaisir, dans son *Journal*, ce qu'il savait autant par sa science intuitive si l'on peut dire, que par la science qu'il avait peut-être acquise de Pierre-Narcisse Guérin, ne profita qu'à lui-même. Bien plus tard, Cézanne aura comme le sentiment de ces vérités d'origine mathématique. Il devinera que l'harmonie d'un Poussin n'est pas fortuite. Il essaiera de reconstituer sur ses toiles l'équivalent des résultats harmonieux que Poussin avait obtenus ; mais il ne chercha point à découvrir les causes scientifiques de ces résultats. De là sans doute le côté passionné, douloureux de son effort. Il est parfois angoissant à regarder comme un aveugle qui chercherait à tâtons quelque pilier sur lequel il se repère, qui s'en approche à tous instants et puis, à tous instants, s'en éloigne sans se douter qu'il l'a frôlé.

Enfin, Seurat.

Sa brève apparition dure à peine sept années, de 1884 à 1891. Et pendant ces sept années, du point de vue du public, il est comme s'il n'était pas. On ne le regarde pas.

Nous verrons tout à l'heure combien fut stricte et ferme sa décision : combien il voulut n'être que géomètre, dans tous les sens, y compris le plus haut, qu'on donnait, du temps de Pythagore, à ce mot, résumé de tant de pensées.

Mais la période artistique pendant laquelle Seurat produisit et mourut, n'était pas apte à le recevoir. Elle contenait, certes, des artistes comme Claude Monet, Pissarro, Sisley auxquels une foule aveugle faisait une vie de martyrs et qui s'obstinaient, avec un courage et une verve merveilleux, à décaper les yeux de cette foule de la taie académique dont elle est souvent encore aveuglée. Quand ils eurent fatigué sa capacité d'invective, elle fut surprise de les trouver encore debout : et, sans les aimer, elle condescendit à leur reconnaître du talent puisqu'ils avaient duré. Il y eut à leur suite de beaux peintres, des artistes pleins de goût, pleins d'esprit : il y eut des décorateurs habiles, féconds en fantaisies charmantes. Il y eut, surtout, une dilution de talents originaux, mais pas une seule grande œuvre comparable à l'*Entrée des Croisés*, de Delacroix, par exemple, capable de s'imposer à tous par sa puissance d'harmonie.

C'est alors que de jeunes hommes se sont tournés vers le passé pour y trouver, hors des académismes, des formules éternelles comme l'univers, et, comme lui, infiniment variables dans l'aspect de leurs conséquences : quelle que soit, au surplus, la pérennité de ces conséquences. La première rencontre qu'ils firent en remontant ce chemin, la seule d'ailleurs qu'ils y pouvaient faire, ce fut celle des « nombres ». Ils étaient tièdes encore, de la main de Seurat, qui, le dernier, les avait maniés. On reconnut qu'il était le grand précurseur immédiat de tous ces jeunes artistes géomètres : les futuristes, les cubistes. Le fait qu'il était découvert par ceux-là signifiait que son heure sonnait enfin.

Seurat, comme tous ceux qui créent ou, ce qui revient au même, exhument, un évangile, eut en quelque sorte des apôtres. Ils s'appelèrent : Signac, Cross, Luce, Van Rysselberghe, Dubois-Pillet, Angrand, Hipppolyte Petitjean, Willy Finck, Léo Gausson, Louis Hayet, Georges Lemmen, Henri Pourtau, Henry Van de Velde, Anna Bock. Cette dernière, de nationalité belge, fut plutôt un « amateur » de l'art de Seurat qu'un peintre véritablement « divisionniste ». Nous dirons, plus loin, comment, instruits par lui, ils le servirent à leur tour. Mais beaucoup d'entre eux l'aimèrent sans tout à fait le comprendre. Sans doute, dans l'avenir, apparaîtront-ils de plus en plus comme des « apôtres de Seurat », mais non comme ses disciples. Exceptons de ces réflexions au moins M. Paul Signac. C'est lui qui, par son livre si clair et si objectif, intitulé : *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, livre auquel nous ferons ici de très fréquents emprunts de pensée et de texte, doit être considéré comme le grand agent de liaison entre Seurat et ses disciples de 1905-1910. Sans le livre de M. Paul Signac, ces derniers n'eussent probablement pas accédé à la pensée de Seurat par une suite de degrés aussi sûre et aussi précise. Paul Signac, à la suite de Seurat, va se donner tout entier à la recherche de l'harmonie par les nombres. Au Salon des Indépendants de 1891, il exposera, sous le n° 1107, une œuvre dont le titre est : « Sur l'émail d'un fond rythmique de

mesures et d'angles, de tons et de teintes, portrait de M. Félix Fénéon en 1890. » Et M. Focillon, dans son beau livre sur le XIXe siècle, a dit toute la portée d'une manifestation de ce genre. Il se liera avec l'esthéticien Charles Henry, dont les travaux avaient souvent retenu l'attention de Seurat, et deviendra le collaborateur du savant. Paul Signac analysa, selon les méthodes de Charles Henry, le profil de maints vases antiques et collabora, de la sorte, à l'*Application de nouveaux instruments de précision (cercle chromatique, rapporteur et triple décimètre esthétique) à l'archéologie*. Il établit également les planches et les chiffres de l'*Éducation du sens des formes*. Mais après la mort de Seurat, il abandonna la grande composition pour s'adonner exclusivement au paysage.

Les disciples de Seurat viendront, eux, nombreux d'un coup, forts de leur cohésion et de leur foi, aux environs de 1905-1906, c'est-à-dire vingt ans après la mort de Seurat. Ils se manifestèrent sous une forme différente de celle qu'avaient employée Seurat et ses premiers zélateurs. Mais, par contre, ils se manifesteront dans un esprit qui peut-être est bien plus proche de celui du maître.

Or, ces esthétiques, futurisme et surtout cubisme, ont elles-mêmes évolué. Et des artistes qui n'ont jamais fait de toiles dites cubistes ont subi l'impulsion que le cubisme a donnée ; en ce sens qu'ils demandent à la composition, à l'application plus ou moins stricte des « nombres », ce qu'ils auraient autrefois attendu de la seule inspiration. Il est possible, d'ailleurs, que beaucoup d'autres soient entraînés dans cette voie sans qu'ils s'en doutent : si, terminant la visite de quelque Salon d'Automne ou des Indépendants, on ferme les yeux, si l'on essaye de se constituer une sorte d'image moyenne, résultat des images comme superposées des tableaux les plus intéressants qu'on vient de voir, on s'aperçoit avec surprise que cette image moyenne a je ne sais quel air un peu parodique, mais bien marqué, de « tableau de musée ». Quelque chose comme ce que serait l'image moyenne que nous constituerions par le même moyen, sur l'envers de nos paupières, en sortant de la grande salle du XVIIe siècle, au Louvre. Peut-être que cet air « musée » vient tout simplement de ce que beaucoup d'artistes, même et surtout parmi les artistes d'avant-garde, ont obscurément éprouvé le besoin d'utiliser les harmonies résultant du bon emploi des nombres. Or, comme ils ne connaissent pas les nombres et leur emploi, ils s'en réfèrent, plus ou moins consciencieusement, à l'aspect et à la disposition des compositions poussinesques du XVIIe siècle, telles qu'on les voit au musée. Poussin n'avait pas eu besoin d'équations pour trouver, en scrutant, d'un cœur fervent, la nature, les équilibres sereins sur lesquels elle est construite. Mais en démontant ses œuvres pour retrouver précisément les rouages de cet équilibre, tout l'académisme du XVIIe et du XVIIIe siècle s'en est référé, plus ou moins grossièrement, à des nombres.

Si l'on admet que Seurat, dans le proche passé, fut le plus récent des peintres qui proclamèrent la nécessité de s'adresser aux « nombres », et de suivre leurs très impérieux conseils, on concède qu'il est, bien plus encore que Cézanne, à l'origine directe du mouvement artistique des temps que nous vivons.



SEURAT
La Source, d'Ingres
Collection particulière

Photo Vizzavona

SEURAT
Dessin
Collection Paul Signac

Voyons maintenant quelle fut sa personnalité, comment et sous quelles influences elle se développa d'abord.

Seurat naquit le 2 décembre 1859, rue de Bondy. Son père fut un personnage d'une originalité presqu'aussi surprenante que le père de Toulouse-Lautrec. Il était huissier dans un quartier pauvre, et manchot. Bien qu'ayant pour métier d'appliquer la rigueur des lois, cet homme bourru possédait une âme éprise de religion. Il apparaissait peu souvent à son foyer. Il séjournait de préférence dans sa maison du Raincy. Cette maison comportait un oratoire dans lequel l'huissier manchot, assisté d'un vieux jardinier faisant office d'enfant de chœur, « disait la messe ». Peu de temps après la naissance de Georges Seurat, l'huissier installait sa femme et son nouveau-né au n° 110 du boulevard Magenta. Quartier dépourvu de lyrisme, quartier de commerce et de stricte bourgeoisie. C'est là que l'enfant va grandir. Il ne perdra pas contact avec le foyer familial. Il y viendra mourir sans jamais s'en être beaucoup éloigné, sans avoir souffert, semble-t-il, du prosaïsme de l'endroit. C'est qu'en somme, sa conception artistique est très élevée. Il peut la poursuivre en toute chose. Dans la lumière des berges, dans le halo d'un bec de gaz, il s'émerveille de retrouver les infaillibles conclusions des nombres. Les objets les plus vulgaires n'existent pas à ses yeux en tant qu'objets : mais seulement en tant que prétextes à de nouvelles, à d'éternelles victoires que l'harmonie remporte sur l'amorphe.

Il fit des études classiques, honorables, sans plus. Il dessinait avec application et minutie. Et les siens ne mirent aucune opposition à ce qu'il suivît les cours de dessin faits par un sculpteur, Justin Lequien, dans une école de la rue des Petits-Hôtels, proche de Saint-Vincent de Paul. Il y connut le peintre Aman-Jean auquel on doit tant de belles compositions poétiques et délicatement décoratives.

Justin Lequien était né à Paris le 1er novembre 1826. Il exposa aux Salons de 1875 et de 1876. Il mourut le 2 juin 1882. Il fit faire au jeune Seurat des nez en séries, des yeux en catégories, des oreilles en rangées, conformément aux méthodes académiques du temps.

Bientôt Aman-Jean et Seurat se sentirent las d'un tel enseignement et tentèrent d'entrer dans le temple de l'académisme triomphant qu'était l'École des Beaux-Arts. Ils réussirent. Les voici élèves de M. Lehmann. Les deux jeunes artistes s'installent ensemble rue de l'Arbalète. Le dossier scolaire de Seurat, tel que nous l'avons reconstitué par l'examen des procès-verbaux de jugements, à l'École des Beaux-Arts, nous apprend qu'il figure comme élève dès février 1878. (Fiche 2339. Élèves entrés antérieurement à 1893). Il est admis à la section de peinture le 19 mars 1878. Il se classe 67e sur 70 candidats régulièrement admis, plus 10 supplémentaires. Au concours du semestre d'été 1878, il est classé, le 13 août 1878, 73e sur 80 (70 admissions régulières ; 10 supplémentaires). Le 18 mars 1879 le voici 47e sur 80. C'est tout. En l'année 1880, Seurat quitte Paris et va faire son volontariat à Brest.

Qu'a-t-il appris auprès de Lehmann, de ce peintre qu'Ingres considérait comme un de

ses meilleurs élèves ? D'abord une grande dextérité de graphisme. Puis une admiration profonde pour Ingres. Plus tard, nous verrons Seurat se désaffectionner du trait, ce trait qu'au début du siècle Géricault rêvait si ferme, si continu qu'il l'eût souhaité « en fil de fer ». Mais existent de l'époque où Seurat dessinait dans l'atelier de Lehmann de petites compositions, assez ingénues encore, où ses silhouettes antiques sont tracées avec une finesse japonaise, « à la pointe de clou », sans ombre, sans hachure.

Seurat n'aurait pas embrassé comme il le fit par la suite la science des nombres si son tempérament (facteur qui ne se laisse point négliger) ne l'avait prédisposé à cette dilection. Il y eut évidemment conjonction entre le penchant naturel de son esprit et les vérités scientifiques retenues dans les livres où bientôt il s'absorba. Cette dilection instinctive, avant même qu'il eût ouvert le premier de ces ouvrages, ne manqua point de lui signaler qu'Ingres était — bien moins consciemment que Delacroix, évidemment, mais d'une manière plus immédiatement visible — un de ceux qui cherchèrent à reconstituer les effets harmonieux obtenus par le judicieux emploi des nombres.

Mais la grande découverte que Seurat put faire à l'École des Beaux-Arts, c'est celle de la bibliothèque. Peut-être fut-ce le charme physique éprouvé par ses yeux la première fois qu'il feuilleta l'Atlas accompagnateur du livre de Chevreul sur la *Loi du contraste simultané* ; peut-être est-ce le charme intellectuel qu'il ressentit à lire les premières pages, d'une limpidité parfaite, du livre publié, jadis, en 1827, par ce grand savant : toujours est-il que ses recherches, bientôt fort loin étendues, semblent avoir eu pour point de départ sa recontre avec ce livre. (Voir l'appendice.)

Voyons un peu cet ouvrage qui devait, quelque cinquante ans après sa publication, mettre Seurat, ce jeune peintre alors si profondément inconnu, sur la voie du retour vers le grand classicisme technique.

Le titre du traité déconcerte un peu : *Loi du contraste simultané*. Un contraste est, en somme, un rapport entre deux éléments. Nous disons *un* rapport, au singulier. Comment appliquer à un concept qui affecte, dans notre esprit, une forme au singulier, l'adjectif de simultané ? L'idée de simultanéité n'implique-t-elle pas nécessairement l'entrée en cause de deux facteurs ? Est-ce à dire que Chevreul emploie une expression mal choisie ? Je n'ose. Tout au plus peut-on insinuer que ce qu'il voulait dire par « contraste simultané » était devenu, dans sa pensée, si clair et depuis si longtemps, qu'il oubliait que pour la masse moins avertie des lecteurs, ce titre devait sembler assez flou.

Quoi qu'il en soit et même si l'esprit scientifique de Chevreul ne luit pas dans cet intitulé, nous le voyons par contre illuminer de sa clarté cristalline les pages qu'il recouvre.

Il définit d'abord et démontre, par des exemples merveilleusement simples et péremptoires, les effets du contraste de *tons* ; puis du contraste de *teintes* : mots dont il nous faudra donner tout à l'heure une exacte définition.

Or, nous verrons que les étapes de Seurat au cours de sa trop brève existence, vont se succéder dans cet ordre. La première période sera particulièrement celle des grands dessins en noir et blanc d'environ un tiers de mètre sur un quart de mètre dans lesquels il obtient, par l'emploi scientifique des rapports de l'ombre et de la clarté (dont il pourrait, au besoin, désigner les divers degrés par des nombres), des harmonies admirables de justesse et de force.

Ensuite, sur l'emploi scientifique du contraste des tons, il greffera l'emploi scientifique du contraste des teintes (dont chacune étant le résultat de vibrations plus ou moins fréquentes pourrait également s'exprimer par des nombres).

Enfin, dans la troisième partie de son œuvre, dans des toiles, surtout, comme le *Chahut*, de 1887 (collection Kröller, à La Haye), et le *Cirque*, de 1890-91 (musée du Louvre), il emploie à la fois le contraste de tons, le contraste de teintes et *le contraste de lignes*. C'est qu'il ne s'est pas contenté de scruter dans ses moindres considérants la loi de Chevreul : tous les savants du XIX[e] siècle dont l'esprit de laboratoire avait été retenu par l'examen des lois physiques de la lumière et des couleurs, sont étudiés, voire contrôlés par Seurat. C'est aussi que toutes les recherches faites en vue d'exhumer l'utilisation des rapports harmonieux, de remettre à jour ces archives de l'harmonie dont nous parlions en commençant, lui sont connues, sauf toutefois les méditations de Gœthe sur la couleur, dont les témoins que j'ai interrogés ne l'ont pas entendu parler.

Charles Henry n'aura pas de lecteur plus attentif. Seurat entra même en relations avec Charles Henry, mais point en intimité. Avec Chevreul, avec Rood, avec Helmholtz, il s'était fait géomètre, au sens antique du mot, en faisant de la physique et de la physiologie optiques. Avec Charles Henry, commentateur de Vinci, de Dürer, de Léon-Baptiste Alberti, il se fait géomètre en faisant de la géométrie. (Voir l'appendice.)

On conçoit que, menant cette existence de philosophe pythagoricien, Seurat n'ait pas eu le goût, pendant son séjour à l'École des Beaux-Arts, de prendre cette allure faraude qu'affectaient les « rapins » du temps.

Empressons-nous d'ajouter, quitte à anticiper sur les faits, que Seurat ne devenait pas insensible au charme de certaines œuvres décoratives à mesure qu'il enrichissait sa science. Seul ornement du mur, il y avait toujours, dans son dernier atelier (celui du passage de l'Élysée des Beaux-Arts), quelque affiche de Chéret. Il se plaisait à constater que dans ces œuvres les lignes se rencontraient fort souvent à angle droit, et que fort souvent les couleurs locales de deux surfaces contiguës y étaient complémentaires.

Un de ses condisciples, M. Ernest Laurent, dont le talent à la fois solide et nuancé n'est pas sans devoir un peu de son charme harmonieux à l'exemple de Seurat, fit de lui le beau portrait que nous reproduisons plus loin, et où se devine la gravité de son caractère. En effet son œuvre ne comporte nulle frivolité. Dans les sujets comme le *Concert Européen* et le *Chahut*, le recueillement profond de son étude contraste — et sans doute le voulait-il ainsi — avec le titre du dessin ou du tableau. On ne pourrait citer, comme œuvre

plus légère, que la couverture exécutée par lui d'un livre de Victor Joze, intitulé *L'Homme à femmes*. (Voir l'appendice.)

Mais la visée de Seurat portait si haut que les accidents momentanés de la vie artistique étaient, pour lui, dépourvus d'intérêt. Il n'a considéré qu'avec distraction la bataille des impressionnistes contre le public. Il était aussi loin de la pure objectivité qui fait le fond de l'impressionnisme proprement dit que de l'académisme dont le visiteur « moyen » est si prompt à se délecter.

Le moment semble venu, pour qui veut se rendre compte de l'effort produit par Seurat dans son temps, et surtout de l'effet qu'il exerce sur le nôtre, de donner ici quelques définitions très élémentaires mais indispensables. Entre le risque d'être incompris par excès de précisions et le risque d'être compris légèrement « à côté » par excès de simplicité, nous choisissons de courir le second.

Il faut d'abord se familiariser avec la terminologie très positive de Seurat.

Le mot *ton* et le mot *teinte* ne doivent pas être employés indifféremment.

Ce que nous appelons une *couleur* se définit par soi-même : le vert, le violet, le bleu, bref, les aspects colorés principaux que l'on trouve au long d'un spectre lumineux sont des couleurs.

Un *ton* est un des degrés de clarté que présente une couleur ou une teinte sur la gamme qui lui est propre. Prenons, par exemple, un vert véronèse, aussi pur, aussi riche que possible, en un mot à son point de saturation. A la gauche de cette touche de vert, mettons une touche de la même couleur, mais plus pâle. Puis, à la gauche de cette seconde touche, mettons une autre touche, toujours de la même couleur, mais encors plus pâle ; nous pourrons continuer ainsi jusqu'à trouver un vert véronèse si pâle qu'il sera comme blanc. Maintenant, à droite cette fois de la touche de vert à saturation qui nous a servi de point de départ, mettons une autre touche de même vert, mais plus foncé ; puis une autre, plus foncée encore, et ainsi de suite jusqu'à trouver un vert véronèse qui se confondera presque avec le noir.

Si nous considérons le ruban, qui va donc du vert presque blanc au vert presque noir, nous aurons la *gamme* du vert véronèse, composée des divers *tons* que peut présenter cette couleur. Cette gamme sera composée d'un nombre de tons d'autant plus grands que notre finesse dans le dosage du clair et du foncé aura été plus subtile. (De même qu'une ligne peut être indiquée d'abord par un « pointillé » dont les points comportent entre eux un large espace, puis des espaces de plus en plus restreints jusqu'au moment où les points se touchent les uns les autres.) Rien ne sera d'ailleurs plus facile que de numéroter chacun des tons établis de la sorte.

Pourtant, il est une couleur dont le point de saturation n'est pas situé sur le parcours de sa propre gamme, mais bien à l'extrémité : c'est le noir. Si toutefois on peut appeler le noir une couleur. Les physiciens ne disent jamais « couleur » en parlant du blanc ou


A
H
S
B
D
L
R
Q
T
T'
P
U
U'

passagère, que la couverture exécutée par lui d'un livre de Victor Joze, intitulé *L'Homme à femmes*. (Voir l'appendice.)

Mais la visée de Seurat portait si haut que les accidents momentanés de la vie artistique étaient, pour lui, dépourvus d'intérêt. Il n'a considéré qu'avec distraction la bataille des impressionnistes contre le public. Il était aussi loin de la pure objectivité qui fait le fond de l'impressionnisme proprement dit que de l'académisme dont le visiteur « moyen » est si prompt à se délecter.

Le moment semble venu, pour qui veut se rendre compte de l'effort produit par Seurat dans son temps, et surtout de l'effet qu'il exerce sur le nôtre, de donner ici quelques définitions très élémentaires mais indispensables. Entre le risque d'être incompris par excès de précision et le risque d'être compris légèrement « à côté » par excès de simplicité, nous choisissons de courir le second.

Il faut d'abord se familiariser avec la terminologie très positive de Seurat.

Le mot *ton* et le mot *teinte* ne doivent pas être employés indifféremment.

Ce que nous appelons une *couleur* se définit par soi-même : le vert, le violet, le bleu, bref, les aspects colorés principaux que l'on trouve au long d'un spectre lumineux sont des couleurs.

Un *ton* est un des degrés de clarté que présente une couleur ou une teinte sur la gamme qui lui est propre. Prenons, par exemple, un vert véronèse, aussi pur, aussi riche que possible, en un mot, à son point de saturation. A la gauche de cette touche de vert, mettons une touche de la même couleur, mais plus pâle. Puis, à la gauche de cette seconde touche, mettons une autre touche, toujours de la même couleur, mais encore plus pâle ; nous pourrons continuer ainsi jusqu'à trouver un vert véronèse si pâle qu'il sera comme blanc. Maintenant, à droite cette fois de la touche de vert à saturation qui nous a servi de point de départ, mettons une autre touche de même vert, mais plus foncé : puis une autre, plus foncée encore, et ainsi de suite jusqu'à trouver un vert véronèse qui se confondera presque avec le noir.

Si nous considérons le ruban, qui va donc du vert presque blanc au vert presque noir, nous aurons la *gamme* du vert véronèse, composée des divers *tons* que peut présenter cette couleur. Cette gamme sera composée d'un nombre de tons d'autant plus grands que notre finesse dans le dosage du clair et du foncé aura été plus subtile. (De même qu'une ligne peut être indiquée d'abord par un « pointillé » dont les points comportent entre eux un large espace, puis des espaces de plus en plus restreints jusqu'au moment où les points se touchent les uns les autres.) Rien ne sera d'ailleurs plus facile que de numéroter chacun des tons établis de la sorte.

Pourtant, il est une couleur dont le point de saturation n'est pas situé sur le parcours de sa propre gamme, mais bien à l'extrémité : c'est le noir. Si toutefois on peut appeler le noir une couleur. Les physiciens ne disent jamais « couleur » en parlant du blanc ou



Photo Anderson

ÉCOLE DU PINTURICCHIO
Nativité
Cité du Vatican, Appartement Borgia

du noir : ils définissent le blanc : la synthèse des couleurs-lumière : le noir : leur absence. La gamme du noir va du noir absolu jusqu'au blanc absolu par une suite de *tons* qu'on peut, naturellement, graduer à l'infini. Nous en dirons autant du blanc : le point de saturation du blanc se trouve à l'extrémité de sa propre gamme. Cette gamme va du blanc absolu au noir absolu en remontant une échelle de tons qui est précisément et naturellement la même que celle du noir.

Or, dans une gamme donnée — et pour la commodité de l'explication nous allons prendre simplement la gamme du noir, allant du noir au blanc, et la gamme du blanc la même, mais en sens inverse, allant du blanc au noir — dans une gamme donnée, disons-nous, les rapprochements des tons divers, pris çà et là sur cette gamme, créent des contrastes dont les effets plastiques sont mathématiquement inéluctables et pourtant trop souvent négligés.

Supposons un ciel uniformément couvert, d'un gris uni : et, se découpant sur ce ciel, le toit conique d'une tourelle, toit qui serait non d'ardoise ou de tuile, mais, par exemple, de ciment recouvert de chaux. Et supposons encore que cette chaux ait revêtu ce cône d'un blanc plus clair que celui du ciel.

Quelque diffuse que soit la lumière, elle frappe toujours un objet en venant d'un certain sens. Ce cône sera donc plus éclairé (donc d'un blanc plus clair) d'un côté que de l'autre. Supposons que l'éclairage lui vienne de la droite. Schématiquement le côté droit sera d'un ton plus clair que le côté gauche.

Nous nous apercevrons que le gris, pourtant uni, du ciel, dans la zone où il se rapproche du bord droit, c'est-à-dire du bord *le plus éclairé* du cône, nous apparaît comme nettement *plus foncé* que dans le reste du ciel. Et par contre, ce même gris, pourtant uni, du ciel, dans la zone où il se rapproche de la partie gauche, c'est-à-dire de la partie *la plus sombre* du cône, nous apparaît comme nettement *plus clair* que dans le reste du ciel.

Le rapprochement de différents tons de cette gamme noir-blanc, blanc-noir, que nous avons pris pour exemple démonstratif, a créé des contrastes : et ces contrastes ont optiquement pour effet de modifier l'aspect de ces tons. C'est ainsi qu'un même noir semblera plus ou moins intense suivant qu'il a pour voisins, soit latéraux, soit circulaires, soit plus proches, soit plus lointains, des blancs plus ou moins vifs ; et réciproquement.

La qualité d'un ton ne vient donc pas de ce ton lui-même, de ce ton tout seul, mais de ses rapports avec les tons qui l'entourent, autrement dit du contraste surgi de son rapprochement avec un autre ton.

Presque toute la première partie de l'œuvre de Seurat, depuis son affranchissement, aisé somme toute, des automatismes académiques jusqu'aux environs de 1884, est remplie par l'étude et l'utilisation pratique du contraste de ton. C'est de ce temps qu'il faut dater la plupart de ces dessins merveilleux où, le plus souvent, les détails sont fondus dans les volumes très simples traduits avec une vigueur à la fois si sûre et si souple, et où les noirs semblent palpiter, les blancs vibrer doucement. C'est alors qu'il fait cet étonnant

portrait de son père (*Le Dineur*), celui de sa mère intitulé *Broderie.* (Voir l'appendice.)

Pourquoi ces dessins nous semblent-ils si puissants, si nouveaux, tellement plus proches de la vie que les plus beaux dessins analytiques d'Ingres lui-même, de n'importe lequel des grands dessinateurs du XIXe siècle ?

C'est que précisément Seurat ne limite pas artificiellement des volumes par ce moyen idéographique du trait auquel il avait sacrifié dans ses extrêmes débuts ; c'est que là, comme dans le véritable aspect de la nature, les volumes et les différentes parties des volumes ne se distinguent les uns des autres que par leurs différentes teneurs, sur le moment, d'ombre ou de clarté ; et qu'en outre, les jeux du contraste constamment observé nous suggèrent l'idée que ces volumes, que ces clartés ou ces ombres sont, à toutes les secondes, capables de se modifier harmonieusement, puisque mathématiquement, par le déplacement possible de tel ou tel volume.

Nous sentons, en un mot, que ces dessins finissent par suggérer non l'idée d'immobilité, mais, bien au contraire, l'idée de mouvement. Le halo d'ombre plus foncée qui entoure la masse claire que constitue la tête du dîneur, va se déplacer avec cette tête et coller pour ainsi dire après elle, comme une palpitante auréole. Notre œil reconnaît inconsciemment, devant ces dessins, ce qu'il voit à toutes les minutes de notre vie et que pourtant les peintres avaient depuis longtemps oublié de lui signaler. Depuis longtemps, mais pas depuis toujours, certes. Nous avons dit assez que la science des nombres (et tout cela s'y réfère) n'était qu'oubliée. Paul Signac nous a fait voir des photographies de compositions exécutées par Pinturicchio pour l'appartement Borgia, compositions où le contraste de tons est utilisé avec une hardiesse extraordinaire. Par exemple, contre le contour des ailes foncées d'un ange, contre le contour inférieur de la jupe foncée qui s'évase aux pieds de la Vierge assise, contre l'arête sombre d'un pilier, le peintre a traduit le contraste de tons en accumulant, le long de ces tracés, plus dense, plus vive, à mesure qu'elle s'en approche davantage, une véritable grêle de grosses pastilles or-orangé. L'effet, rien que sur une photographie monochrome, est d'une richesse, d'une force et nous dirions (car ce mot peut être employé quand il s'agit d'une composition purement idéaliste même) d'une vérité parfaite. Il est évident qu'une audace de ce genre (que les contemporains de Pinturicchio ne manquèrent pas d'admirer), si quelque peintre, au XIXe siècle, avait osé l'employer, l'eût fait traiter de fou, et, ce qui caractérise plus encore l'aveuglement où l'académisme a plongé le public, d'ignorant ! On voit, au contraire, de quelle immense tradition les dessins de Seurat s'avisaient de renouer la chaîne.

Le contraste de teintes est régi par des lois analogues à celles qui régissent le contraste de tons. Et l'appel des couleurs complémentaires est à la base de ces lois.

Ici l'utilité de définitions très positives s'impose davantage encore.

Sur une feuille blanche, peignons un disque de trois ou quatre centimètres de diamètre, d'une des couleurs principales du spectre solaire ; un disque *rouge*, d'un beau rouge vermillon à saturation, par exemple. Si nous fixons pendant quelques secondes ce disque

nous le voyons bientôt s'auréoler d'un halo vert clair. (C'est en réalité d'un halo vert à saturation qu'il s'auréole, d'un vert ayant un *ton* correspondant au *ton* du disque par nous peint. Mais ce vert est corrigé par la couleur du fond blanc sur lequel s'enlève notre disque rouge ; il est donc composé d'un mélange de vert et de blanc ; il devient par conséquent d'un *ton* beaucoup plus clair que le *ton* du rouge.)

Nous dirons, à la suite de cette expérience, que le vert est la couleur complémentaire du rouge. Si nous peignons, sur une autre feuille blanche, un disque *vert*, nous le verrons bientôt s'auréoler d'un halo rouge ou, plus exactement rose, pour la même raison que tout à l'heure. Nous dirons que le rouge est la couleur complémentaire du *vert*. Et cette double expérience nous permet d'affirmer que le *rouge* et le *vert* sont des couleurs complémentaires l'une de l'autre.

Un disque bleu nous donnerait un halo orangé, et réciproquement, un disque orangé nous donnerait un halo bleu. D'où nous dirons que l'orangé et le bleu sont des couleurs complémentaires l'une de l'autre. La même expérience nous fournira la même conclusion en ce qui concerne le violet et le jaune. Les six principales couleurs du spectre se réduisent donc à trois combinaisons binaires ; vert-rouge, bleu-orangé, violet-jaune.

Chevreul, entre autres, ayant eu l'idée de disposer les couleurs du spectre solaire non sur une bande rectiligne mais sur un cercle, il se trouve que la complémentaire de chaque couleur ou de chaque teinte est la couleur ou la teinte qui se trouve diamétralement opposée. Ces deux couleurs diamétrales reconstituent optiquement la lumière blanche, comme le ferait le mélange de tous les éléments du spectre, et en cette notion réside la caractéristique essentielle des complémentaires. Les différentes façons de rapprocher deux couleurs complémentaires fournissent des effets fort divers. Mises côte à côte en larges localités, elles s'exaltent naturellement l'une l'autre, surtout sur leur limite mitoyenne. Mais entremêlées par petites touches ou par petites raies (exemple : le ruban fait de minces raies alternées vertes et rouges de la croix de guerre), elles s'éteignent mutuellement et donnent une teinte grise.

Reprenons maintenant l'exemple schématique dont nous nous sommes servi tout à l'heure. Supposons que le ciel soit non plus gris, mais bleu ; que notre cône soit, non plus quelque toit de ciment, mais une meule de paille jaune. Nous verrons d'abord le contraste de *ton* manifester ses effets. C'est-à-dire que si le *ton* jaune de la paille est plus clair que le ton bleu du ciel, le bleu du ciel se foncera par contraste à mesure qu'il s'approchera de la partie la plus éclairée de notre meule jaune. Inversement, le bleu du ciel semblera s'éclairer à mesure qu'il s'approchera de la partie la plus foncée de la meule jaune (c'est-à-dire de la partie opposée à celle qui reçoit la lumière). Mais à ces contrastes de *tons* s'ajoutent les contrastes de *teintes*. La meule jaune va faire ce qu'avait fait tout à l'heure notre disque jaune. Elle va se border d'un halo violet, puisqu'il suffit de la présence du jaune, ce jaune ne fût-il avoisiné par aucune autre couleur, pour que sa complémentaire, le violet, apparaisse. Ce halo violet viendra teinter de violet le bleu du ciel.

La couleur bleue du ciel va donc être altérée par une couleur violacée qui sera de plus en plus sensible à mesure que le bleu s'approche du bord de la meule, autrement dit de la limite du contraste. Inversement le bleu du ciel, au delà de ce bord, va se comporter comme notre disque bleu de tout à l'heure. Il va se border d'un halo orangé. Et le jaune de la meule, vers la limite du contraste, va donc se teinter d'orangé. Le contraste de teinte se sera donc traduit simultanément par la réaction violette de ce jaune et par la réaction orangée de ce bleu. Autrement dit, il faut deux teintes (en l'espèce le violet, complémentaire du jaune de la meule, et l'orangé, complémentaire du bleu du ciel) pour traduire un contraste (en l'espèce de jaune-meule et de bleu-ciel). Naturellement ce phénomène optique sera plus sensible du côté clair de la meule que du côté foncé. Du côté foncé le contraste de tons, plus violent, rendra moins perceptible le contraste de teinte. C'est ce que M. Félix Fénéon a défini par cette formule très heureuse : « Le contraste de tons est le régulateur du contraste de teinte. »

Seurat va donc peindre en utilisant, avec toutes leurs conséquences, et avec une véritable rigueur scientifique, les lois de physique optique dont nous donnons un résumé si sommaire ; plus quelques autres que son disciple Paul Signac a réunies dans ces lignes et que nous étudierons brièvement.

Le fait de peindre selon les méthodes chères à Seurat, c'est proprement — nous dit Paul Signac — diviser. « Or, diviser, c'est s'assurer tous les bénéfices de la *luminosité*, de la coloration et de l'harmonie :

1° par *le mélange optique* de pigments uniquement purs (*toutes les teintes du prisme et tous leurs tons*) ;

2° par la séparation des divers éléments (*couleur locale*, *couleur d'éclairage*, *leurs réactions*) ;

3° par l'équilibre de ces éléments et leurs proportions (selon les lois du *contraste*, de la *dégradation* et de l'*irradiation*) ;

4° par le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau. »

Notons d'abord le mot de « luminosité ». Il est de grande importance et commaude l'ensemble. Seurat, dont les fins, du moins le croyait-il lui-même, étaient tout à fait conformes à l'idéal du plein air naturaliste, était soucieux avant tout de peindre lumineux. Il considérait que sa technique donnait le maximum de la luminosité permise à la peinture, et on eût dit, d'abord, qu'il ne visait rien au delà.

Son argument était que tout mélange optique tend vers le blanc et que tout mélange pigmentaire tend vers le noir.

Ceci posé, examinons la première proposition, avec, en main, ce disque sur lequel nous avons vu Chevreul disposer les couleurs de l'arc-en-ciel. Ces teintes et ces couleurs, en partant par exemple du vert, se sont disposées ainsi sur la périphérie : vert, jaune-vert, jaune, orangé-jaune, orangé, rouge-orangé, rouge, violet-rouge, violet, bleu-violet, bleu, vert-bleu, et enfin, notre point de départ, vert.

Toutes ces teintes (dont on peut multiplier les intermédiaires de même que, dans une rose des vents, on peut indiquer, par exemple, outre le sud-est, le sud-sud-est, etc.), toutes ces teintes, *et tous les tons de chacune de ces teintes*, sont ce que Signac appelle *des pigments purs*. Lorsque Seurat a besoin d'une teinte intermédiaire entre le vert et le bleu, par exemple, ou bien entre le vert et le jaune, il l'emploie à l'état de pigment pur, et telle qu'il la trouve sur le cercle chromatique. Mais il peut avoir besoin d'une teinte qui serait composée d'un vert et d'un violet, par exemple. Celle-là n'est pas ce que nous appelons une couleur pure. Nous ne la trouvons pas sur le disque chromatique. Les peintres qui ne divisent pas feront avec de la pâte verte et de la pâte violette un mélange effectif, *un mélange pigmentaire*. Seurat emploiera, lui, de petites touches non mélangée de vert pur et de violet pur. A distance elles se fondront et notre œil verra un mélange qui, en réalité n'existera pas, *un mélange optique*, c'est-à-dire illusoire et qui se fait sur la rétine.

Certains critiques ont cru pouvoir donner comme exemple de mélange optique le procédé qui consisterait à entremêler, pour obtenir un violet, de petites touches rouges et de petites touches bleues ; ou bien pour obtenir un vert, de petites touches bleues et de petites touches jaunes. C'est une erreur. Le vert et le violet sont essentiellement des teintes du prisme, des pigments uniquement purs, que Seurat emploie tout de suite à l'état de violet, à l'état de vert. C'eût été, de la part de Seurat, une bien vaine complication que de les réaliser par des subterfuges au lieu de prendre tout simplement dans les tubes les beaux pigments correspondants. C'est une erreur plus grave encore que de s'imaginer qu'un mélange optique de deux couleurs et qu'un mélange pigmentaire de ces deux mêmes couleurs aboutissent nécessairement à des résultats similaires (à la luminosité près) ; par exemple que le bleu et le jaune qui, pigmentairement, donnent un vert, donneront encore un vert par leur mélange optique. A la vérité l'union du rouge et du bleu, qu'elle soit pigmentaire ou qu'elle soit optique, crée un violet. Mais le mélange optique du bleu et du jaune donnerait, lui, non pas un vert, mais un gris sale. En effet, ces deux couleurs, le bleu et le jaune sont presque complémentaires. Or, deux complémentaires rigoureuses (tel vert et tel rouge, tel violet et tel jaune, tel bleu et tel orangé) mêlées optiquement aboutissent au blanc ou, dans l'imparfaite pratique picturale, à une teinte louche qui voudrait être du blanc.

Paul Signac, dans la troisième édition de son ouvrage donne en note (page 54), une définition plus serrée encore du mélange optique : « Un mélange pigmentaire est un mélange de couleurs-matières, un mélange des pâtes colorées. Un mélange optique est un mélange de couleurs-lumières : par exemple, sur un écran, le mélange de faisceaux lumineux diversement colorés. Sans doute le peintre ne peint pas avec des rayons de lumière ; mais de même que le physicien peut restituer le phénomène du mélange optique par l'artifice d'un disque aux segments de diverses couleurs qui tournent rapidement, de même un peintre peut le restituer par la juxtaposition de menues touches multicolores. »

Sur le disque en rotation, de même que sur la toile du tableau vu avec le recul nécessaire, l'œil n'isolera ni les segments colorés ni les touches : il ne percevra que la résultante de leurs lumières. L'impression que la rétine reçoit de ce poudroiement des touches est de même ordre que celle qu'elle reçoit d'un disque de Maxwell en mouvement.

Voyons la deuxième proposition de Signac : Séparation des divers éléments : couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions.

La couleur locale est la couleur propre à un objet ; par exemple, le vert est la couleur locale de l'herbe. Une couleur d'éclairage est la couleur qui émane d'une source lumineuse ; par exemple, la couleur de la lumière solaire, passant du jaune à l'orangé, à mesure que l'après-midi avance ; tournant au rouge à mesure que le couchant approche. La couleur locale d'un objet et la couleur lumière qui le baigne réagissent l'une sur l'autre, et vont donner lieu, elles aussi, aux effets infinis mais prévisibles des contrastes.

Dans le grand tableau *Un Dimanche à la Grande Jatte* (tableau qui se trouve au Musée de Chicago, mais que nous avons pu étudier autrefois de fort près), prenons (voir la reproduction du tableau) un morceau du sol, légèrement en avant de la silhouette d'enfant en robe blanche qui, située au centre, s'avance vers le spectateur. Et, sur ce fragment du sol, considérons particulièrement la limite où s'arrête la tache du soleil, et où, par conséquent, commence l'ombre. Nous avons là deux zones : celle du haut, qui est dans la lumière ; celle du bas, qui est dans l'ombre.

Dans la zone du haut nous constatons la présence de deux éléments :

1° La couleur locale (herbe = vert).

2° La couleur d'éclairage (soleil = jaune et jaune-orangé).

A mesure qu'on approche de la limite du contraste, le *ton* de la couleur d'éclairage (le jaune et le jaune-orangé) se fait plus clair. Quand on est près de toucher la ligne d'ombre, il domine presque tout à fait la couleur locale verte qui pâlit jusqu'à ne plus compter.

Dans la zone du bas, trois éléments :

1° La couleur locale (herbe = vert).

2° La couleur d'éclairage (ombre = couleur bleue, qui est d'ailleurs une complémentaire de l'orangé, lequel était dans l'autre zone la couleur d'éclairage du soleil).

3° La réaction de la couleur locale de l'herbe qui vient d'être fortement exaltée au point de contraste. Cette réaction a pour effet de faire apparaître la complémentaire de cette couleur locale verte, c'est-à-dire du pourpre.

Naturellement, en deçà et au delà, au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la limite du contraste, ce tumulte lumineux et coloré s'apaise et la couleur locale se remet à dominer ; dans ses tons clairs pour la partie éclairée ; dans ses tons foncés pour la partie qui se trouve dans l'ombre.

Mais il est à remarquer que, dans la zone d'ombre, la partie la plus foncée ne se trouve pas exactement sur la limite du contraste, mais légèrement en deçà. Et cela en vertu de la loi *d'irradiation*.

Le ton plus haut, la lumière plus vive, refoulent toujours en arrière des limites matérielles le ton plus bas, la lumière moins vive qui l'avoisine.

Ainsi, si nous profilons un crayon sur un globe lumineux, l'extrême bord du profil du crayon sera lui-même lumineux légèrement. De même le tronc d'un arbre qui se profile sur le halo d'un bec de gaz paraît beaucoup plus mince vers le centre du halo.

Maintenant, *la touche*. Le fait de n'employer que des couleurs ou des teintes pures et de n'utiliser que le mélange optique, met Seurat dans l'obligation de ne pas mêler ses touches, mais de les poser les unes à côté des autres, et de les proportionner non seulement à la dimension du tableau, mais encore à l'éloignement des plans.

Quelque lecteur qui nous aurait tout à l'heure suivi, sa boîte à pouce à la main, au cours de ce simple exposé, aurait recomposé, comme une sorte d'horlogerie, un morceau du tableau de Seurat. Il n'y aurait probablement pas mis cette finesse, cet aspect délicat et frissonnant, cette vivacité dans le choix très subtil, bien que très mathématique, des teintes, que Seurat apportait en toutes choses, et qui prouve, en dépit de Seurat, lui-même, que le génie ne se laisse exclure de rien.

Toutes ces données, disions-nous, avaient été naguère pressenties, souvent même formulées, par Delacroix. Or, nul n'a regardé de plus près que Seurat l'œuvre de Delacroix ; dans une série de notes datées des 23 février, 6 mai et 11 novembre 1881, publiées dans le *Bulletin de la vie artistique* du 1er avril 1923, il scrute techniquement les *Convulsionnaires de Tanger*, un *Lion attaqué*, le *Cortège de l'empereur du Maroc*, etc. Il se plaît à observer Delacroix spéculant sur l'efficacité des complémentaires. Il dira, par exemple : « Finesse du terrain gris orangé et gris bleu... Étoffe blanche gris vert accompagnée d'un linge rayé rosé... Harmonie de la rue rouge et vert... Ce rouge est exalté par le liseré vert qui borde son bournous... Bandes vert jaune et blanc gris (bleu ?) : très harmonieuse idée de fraîcheur... Le bleu et l'orangé s'harmonisent encore dans l'homme qui est à droite du convulsionnaire qui tombe à la renverse... Une draperie bleue, grisée par l'éloignement, pend en s'harmonisant avec l'orangé blanc du mur... Étoffes blanches jaunes accompagnées de violets... Le ciel est bleu gris et orangé gris... » Et encore : « Les ombres et tout le reste, haché et vibrant. C'est l'application la plus stricte des principes scientifiques vus à travers une personnalité. »

Paul Signac a cité maint texte de Delacroix prouvant chez l'auteur des *Femmes d'Alger* le vif désir d'atteindre toujours à plus de luminosité.

« L'ennemi de toute peinture est le gris », s'écrie-t-il ; aussi veut-il exclure « toute couleur terreuse ». Il redoute le mélange des pigments qui ne donne que des résultats boueux et ternes : « teintes de vert et de violet mises crûment, çà et là, dans le clair, sans les mêler. » « Vert et violet, ces tons, il est indispensable de les poser l'un après l'autre, et non pas les mêler sur la palette. »

Or, nous savons que le vert et le violet sont presque des complémentaires ; que le mélange des complémentaires donne un grisé opaque.

Il écrira : « Ma palette brillante du contraste des couleurs. »

Delacroix connaissait parfaitement les riches effets qu'on peut obtenir du contraste des couleurs complémentaires. Dans un de ses carnets du Maroc on lit : « Des trois couleurs primitives se forment les trois binaires (rouge-vert : orangé-bleu : jaune-violet) : si au ton binaire vous ajoutez le ton primitif qui lui est opposé, vous l'annulez, c'est-à-dire vous produisez la demi-teinte nécessaire. » Alors que l'emploi mesuré du noir, loin d'obtenir ce grisé lumineux ne ferait que salir. « De là les ombres vertes dans le rouge. La tête des deux petits paysans, celui qui était jaune avait des ombres violettes. Celui qui était le plus sanguin et le plus rouge, des ombres vertes. »

Ailleurs, ses conclusions sont formulées avec un ton d'autorité et une certitude plus vive encore que ne le fait Seurat.

« A Saint-Denis du Saint-Sacrement, j'ai dû peindre les lumières avec du jaune de chrome pur et les demi-teintes avec du bleu de Prusse. L'orangé mat dans les clairs, les violets les plus vifs pour le passage de l'ombre et des reflets colorés dans les ombres qui s'opposaient au sol. Tout bord de l'ombre participe du violet. »

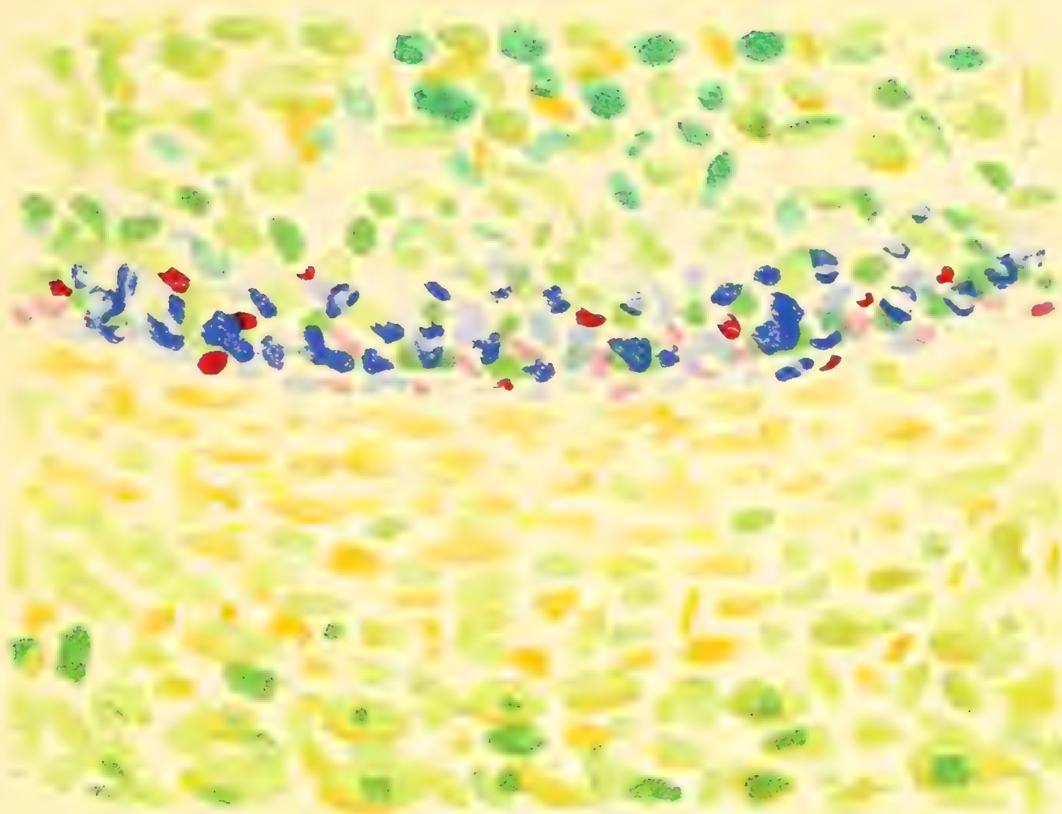
L'aspect coloré d'un objet étant la résultante de la couleur propre à cet objet et de la couleur propre à la lumière qui éclaire le dit objet, Delacroix note : « Il faut concilier la couleur « couleur » et la couleur « lumière. »

Il estimera, avec une sûreté que seul un génie de son envergure — ou un œil comme celui de Cézanne — pouvait avoir, que « Véronèse l'emporte sur Rubens par la simplicité des localités et la largeur de la lumière. Pour ne point paraître décolorée avec une lumière aussi large, il faut que la teinte locale de Véronèse soit très montée de ton. »

Ajoutons à ces textes de Delacroix que citait Paul Signac cette longue méditation de Delacroix sur la peinture, que le peintre des Croisés fixait sous le sous-titre : « De la couleur, de l'ombre et des reflets », réimprimée dans les œuvres littéraires de Delacroix, publiées chez Crès, tome I, p. 71.

« *De la couleur, de l'ombre et des reflets.* — La loi du vert pour le reflet et du bord d'ombre ou de l'ombre portée que j'ai découverte antérieurement dans le linge, s'étend à tout comme les trois couleurs mixtes se retrouvent dans tout. Je croyais qu'elles étaient seulement dans quelques objets. Sur la mer, c'est aussi évident. Les ombres portées évidemment violettes et les reflets toujours verts, aussi évidemment.

« Ici se retrouve cette loi que la nature agit toujours ainsi. De même qu'un plan est un composé de petits plans, une vague de petites vagues, de même le jour se modifie ou se décompose sur des objets de la même manière. La plus évidente loi de décomposition est celle qui m'a frappé la première comme étant la plus générale, sur le luisant des objets. C'est dans ces sortes d'objets que j'ai le plus remarqué la présence des trois tons réunis : une cuirasse, un diamant, etc. On trouve ensuite des objets, tels que les étoffes, le linge, certains effets de paysage, et, en tête, la mer, où cet effet est très marqué. Je n'ai pas tardé à apercevoir que dans la chair cette présence est frappante. Enfin, j'en suis



Exemple établi par M. PAUL SIGNAC de la division des tons dans la zone d'une limite de contraste, d'après un fragment du tableau de Seurat : *Un Dimanche à la Grande Jatte.*

venu à me convaincre que rien n'existe sans ces trois tons. En effet, quand je trouve que le linge a l'ombre violette et le reflet vert, ai-je dit qu'il présentait seulement ces deux tons ? L'orangé n'y est-il pas forcément, puisque dans le vert se trouve le jaune et que dans le violet se trouve le rouge ?

« Approfondir la loi qui, dans les étoffes à luisants, comme le satin surtout, place le vrai ton de l'objet à côté de ce luisant, dans la robe des chevaux, etc.

« Je remarque le mur en briques très rouges qui est dans la petite rue en retour. La partie éclairée du soleil est rouge orangé, l'ombre très violette, brun rouge, terre de Cassel et blanc.

« Pour les clairs, il faut faire l'ombre non reflétée relativement violette, et refléter avec des tons relativement verdâtres. Je vois le drapeau rouge qui est devant ma fenêtre ; l'ombre m'apparaît effectivement violette et mate ; la transparence paraît orangée, mais comment le vert ne s'y trouve-t-il pas ? D'abord à cause de la nécessité pour le rouge d'avoir des ombres vertes, mais à cause de cette présence de l'orangé et du violet, deux tons dans lesquels entrent le jaune et le bleu qui donnent le vert.

« Le ton vrai ou le moins décomposé dans la chair doit être celui qui touche le luisant, comme dans les étoffes de soie, les chevaux, etc. Comme elle est un objet très mat relativement, il se produit le même effet que j'observai tout à l'heure sur les objets éclairés par le soleil, où les contrastes sont plus apparents ; de même ils le sont dans les satins, etc.

« Je devinai un jour que le linge a toujours des reflets verts et l'ombre violette.

« Je m'aperçois que la mer est dans le même cas, avec cette différence que le reflet est très modifié par le grand rôle que joue le ciel, car, pour l'ombre portée, elle est violette évidemment.

« Il est probable que je trouverai que cette loi s'applique à tout. L'ombre portée sur la terre, de quoi que ce soit, est violette ; les décorateurs, dans la grisaille, n'y manquent pas, terre de Cassel, etc.

« Je vois de ma fenêtre l'ombre des gens qui passent au soleil sur le sable qui est sur le port ; le sable de ce terrain est violet par lui-même, mais doré par le soleil ; l'ombre de ces personnages est si violette que le terrain devient jaune.

« Y aurait-il témérité à dire qu'en plein air, et surtout dans l'effet que j'ai sous les yeux, le reflet doit être produit par ce terrain qui est doré, étant éclairé par le soleil, c'est-à-dire jaune, et par le ciel qui est bleu, et que ces deux tons produisent nécessairement un ton vert ? On a évidemment vu au soleil ces divers effets se prononcer plus manifestement, et presque crûment ; mais, quand ils disparaissent, les rapports doivent être les mêmes. Si le terrain paraît moins doré par l'absence de soleil, le reflet paraîtra moins vert, moins vif, en un mot.

« J'ai fait toute ma vie du linge assez vrai de ton. Je découvre un jour, par un exemple évident, que l'ombre est violette et le reflet vert.

« Voilà des documents dont un savant serait peut-être fier ; je le suis davantage d'avoir fait des tableaux d'une bonne couleur, avant de m'être rendu compte de ces lois. »

Malgré le ton de ces dernières lignes, c'est bien de ces documents que Delacroix attendait une réussite infiniment plus certaine que les chances dues seulement à l'inspiration. C'est sur leur autel qu'il aurait voulu sacrifier le tour de main, « l'infernale commodité de la brosse ». Il note volontiers que « l'art du coloriste tient évidemment par certains côtés aux mathématiques et à la musique », et il demeure persuadé « de la nécessité pour l'artiste d'être savant ». Il examine « comment cette science peut s'acquérir indépendamment de la pratique ordinaire ». Au surplus, ses plus clairvoyants commentateurs constatent cette volonté dans ses œuvres. Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, dira :

« La couleur, soumise à des règles sûres se peut enseigner comme la musique.

« C'est pour avoir connu ces lois, pour les avoir étudiées à fond, après les avoir, par intuition, devinées, qu'Eugène Delacroix a été un des plus grands coloristes des temps modernes. »

Et Théophile Sylvestre, comme le rappelle Paul Signac, nous apprend dans *Les Artistes français* que pour l'application de ce système (emploi des complémentaires pour obtenir le modelé par la couleur) Delacroix s'était fait une espèce de cadran en carton que l'on pourrait appeler son chromomètre : à chacun des degrés était disposé comme autour d'une palette, un petit tas de couleur qui avait ses voisinages immédiats et ses oppositions diamétrales ; ce dispositif fut imité dans les manuels d'optique.

Nous verrons Seurat s'exprimer comme Delacroix et surtout agir dans le même sens. Haro sur la maîtrise empirique ! Chaque touche a la valeur d'un élément mathématique. Il ne faut pas plus d'adresse manuelle au peintre pour la choisir et la poser qu'il n'en faut au mathématicien pour inscrire un chiffre juste. Les amis de Seurat nous l'ont montré, tenant en main sa palette. Il y installe, dans l'ordre exact du spectre, une rangée discontinue de couleurs prises dans leurs tubes et correspondant le moins mal possible aux principales couleurs spectrales. Une rangée parallèle de monticules de blanc lui permettra d'établir la gamme descendante des tons de chaque tas de couleurs. Schématiquement sa palette offrait à ce moment-là une série de rectangles distants, présentant chacun une couleur avec ses dégradations vers le blanc. S'il a besoin d'un répertoire chromatique plus complexe, il comblera les lacunes de cet échantillonnage en mêlant deux à deux, à l'exemple du spectre, les couleurs immédiatement voisines et exclusivement celles-là. Ce dernier point est important.

Seurat va s'entraîner parfois à peindre à la lumière artificielle, insoucieux des altérations qu'elle impose à l'aspect des couleurs tant il se sentait sûr de transposer juste.



A Brest, où Seurat fit son volontariat d'un an, il fut un soldat ponctuel et discipliné. Il profita, semble-t-il, d'une assez grande liberté. C'est Seurat, ce tourlourou solitaire et bien brossé, que nous voyons arpenter lentement les bassins et les darses, en contemplation devant les bouées halées à terre — toupies pour enfants de titans — et devant les ancres d'autrefois, monstrueuses et belles avec leur forme si simple et si satisfaisante qu'on ne pouvait pas ne pas en faire un signe liturgique. Sous le soleil mouillé la lumière ruisselle en paillettes doucement multicolores, au long des drisses et des agrès. Chacun d'eux, par le contraste de tons, semble ramasser de la clarté sur son mince parcours. Les vieux canons enfoncés dans la maçonnerie des quais, et dont le métal rongé s'irise si curieusement dans le soleil levant, s'emmitouflent dans une gaine impondérable de clarté.

Dans son livre sur Seurat, livre plein de vie, où dominent les regrets d'une jeunesse turbulente, M. Gustave Coquiot suppose que Seurat, dès son année de volontariat, commença d'explorer les côtes de la Manche. Il cite également des textes que Seurat aurait écrits, relatifs aux joies de la vie maritime et de la navigation. Mais ce livre est plutôt « le roman » que « la vie » de Seurat. Ceux qui, de près, connurent le peintre du *Dimanche à la Grande-Jatte* disent qu'il écrivait fort peu, sauf pour copier parfois sur quelque carnet des passages littéraires découverts au hasard de ses lectures et dont il voulait garder le souvenir. C'est le cas des lignes reproduites par M. Gustave Coquiot aux pages 123 à 129 de son livre et dont il serait amusant et peut-être facile de retrouver les véritables auteurs.

C'est de Paul Signac, grand coureur de mer, que Seurat apprit, plus tard, le nom technique des agrès et des voiles : et c'est à l'instigation de Signac qu'il aurait fait son premier voyage vers Grandcamp, en 1884.

Son volontariat terminé, Seurat revint à Paris. Il est plus ferme que jamais dans le silencieux dessein de soustraire son art à tous les hasards plus ou moins heureux de l'inspiration. Sa première prise de contact avec le public se fait au Salon officiel de 1883. N'était-ce point naturel ? Où fût-il allé ? Chez les impressionnistes ? Pourquoi faire ? Cette année-là l'exposition des Impressionnistes avait été, par Durand-Ruel, organisée dans le premier étage d'un maison louée temporairement, 9, boulevard de la Madeleine, de mars à juin, et ses grands bénéficiaires étaient Claude Monet, Renoir, Pissarro, Sisley. Ces protagonistes, qui se trouvaient sur la brèche depuis bientôt vingt ans, ignoraient nécessairement Seurat. Il n'avait rien produit encore. Au surplus rien ne le portait vers eux. Leur art tout objectif, où le raisonnement avait si peu de place, n'avait aucun rapport avec le sien. Ancien élève des Beaux-Arts, épris de science et de composition, il ne lui répugnait pas de se soumettre au jugement d'une compagnie, sans doute retardataire en bien des cas, mais où les grands noms scolaires d'Ingres et de Poussin étaient souvent prononcés. Il envoya deux dessins, l'un intitulé *Broderie* était le portrait de sa mère pen-

chée sur un travail de broderie : l'autre, celui de son condisciple Aman-Jean. Ce dernier portrait fut seul accepté, et, par une erreur pourtant, le catalogue du Salon, parmi les dessins, mentionna, sous le n° 3189, « Georges Seurat, 110 bd Magenta, *Broderie* ». Le profil d'Aman-Jean s'incline, doucement apointé par une barbe de Méphisto repenti, sur une main qui rêve. Un foulard, d'une blancheur soyeuse, entoure le cou grêle. Par le jeu des contrastes, les volumes, les plans des tempes un peu creuses sont suggérés dans une sorte d'ombre vivante où l'on sent que chaque mouvement va créer des remous de lumière. L'œuvre fut très mal placée : un homme cependant s'avisa de son austère et si nouvelle beauté : Roger Marx. Bel exemple de clairvoyance et de scrupule professionnel : aller découvrir cet inconnu, Seurat, exposant pour la première fois, et aux « dessins » encore ! Dans le *Progrès artistique* du 15 juin 1883, Roger Marx écrivait : « *La Broderie (?) de M. Seurat est une excellente étude de clair-obscur. Nous avons cherché vainement si M. Seurat exposait dans quelque autre section, tant son portrait nous avait frappé ; c'est assurément là un dessin de mérite qui ne doit pas être l'œuvre du premier venu.* »

L'an d'après, en 1884, Seurat envoyait, encore au Salon officiel, un grand tableau, *La Baignade*, qui fut refusé. Ici s'ouvre l'ère des Indépendants. (Voir l'appendice.)

On a raconté maintes fois les origines difficiles de cette société maintenant si prospère.

Elle naquit d'une réunion de refusés, dont la plupart étaient fort médiocres : sous le titre de « *Groupe* des Artistes Indépendants », ils ouvrirent, le 15 mai 1884, une exposition dans le bâtiment *B* des baraquements bâclés après la guerre de 1870 sur l'emplacement des Tuileries incendiées, entre le pavillon de Flore et le pavillon de Marsan. Ces baraquements venaient d'être abandonnés par l'administration des Postes et Télégraphes qui les avait longtemps occupés. Cette première « Exposition des Tuileries » (elle porta ce nom sur certaines circulaires) présentait quelques œuvres d'un haut intérêt. *Une Baignade à Suresnes*, de Seurat, y figurait sous le n° 261. On y trouvait aussi Henri-Edmond Cross, Angrand, Signac, Odilon Redon, le commandant Dubois-Pillet (qui figure sous le n° 32, et sous le n° 278 pour un portrait d'officier en grande tenue et pour son fameux *Enfant mort*, maintenant au musée du Puy).

Mais les meilleures toiles furent placées le plus mal. Partout régnait un désordre apparent, jusque dans la rédaction du catalogue, et principalement dans la comptabilité, qui se révéla, par la suite, d'une fantaisie aussi coupable que comique.

Quelques artistes, et notamment ceux que nous venons de nommer, se réunirent alors. (C'est ainsi que Seurat et Paul Signac entrèrent en relations.) Ils exigèrent des comptes, se séparèrent du *groupe*, et, presque séance tenante, érigèrent sur ses débris, avec de nouveaux statuts, la « *Société* des Artistes Indépendants ». Elle ouvrit sa première exposition cette même année 1884, le 10 décembre, aux Champs-Élysées, dans le Pavillon de la Ville de Paris. Seurat exposait, sous le n° 241, une étude pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte ;* et, sous les numéros suivants jusqu'à 249, neuf croquetons.

En cette année 1884, Seurat venait donc d'exposer la première de ses grandes œuvres



Photo Vizzavona

SEURAT
La Baignade à Suresne
Londres, National Gallery Millbank

peintes : *Une Baignade à Asnières*. S'il a subi l'influence de l'époque, c'est tout au plus dans le choix du sujet et du site. Sujet familier et dépourvu d'intention pittoresque : site des environs immédiats de Paris : effet de plein air. Mais déjà ce tableau est bien loin du tumulte sensuel qui vibre à travers toutes les Grenouillères où Claude Monet déployait son insouciante féerie. Déjà les différentes formes, formes humaines, formes d'arbres, formes des maisons au loin apparues, s'individualisent, prennent un caractère vaste et calme et ne sont plus traitées avec cet optimisme égalitaire de Sisley, par exemple, qui n'assigne pas plus d'importance à tel promeneur des berges qu'à telle touffe de peuplier. Ici nous sentons, sans que rien ne le dise expressément, que chacun de ces quelques citadins, apprentis, petits employés qu'un hasard dominical a clairsemés sur cette rive, est en train de savourer plus ou moins consciemment le calme de cet après-midi d'été, dans ce site d'usines qui fument nonchalamment et dont on a couvert les feux, dans cet air de Seine, un peu chargé d'eau, à travers lequel poudroie un soleil tiède et pâle. C'est dimanche, vraiment. Et nous verrons, pendant longtemps, Seurat choisir ces instants, qui sont comme des « pauses » dans le rythme des travaux et des jours.

Seurat avait multiplié les dessins préparatoires, éliminant chaque fois un peu plus les menus détails, plis d'étoffes, modelés musculaires dont la mention sur le dessin ne peut que guillocher inutilement la forme, lui faire perdre l'ampleur de son expression. Nous le voyons, pénétré là des principes d'Ingres. Il suffit de regarder la reproduction de ce tableau pour voir que Seurat y fait jouer constamment le contraste de ton. Il divise certes, selon le sens que nous avons, d'après Signac, accordé à ce mot ; mais jusqu'à la touche exclusivement. Dans ce tableau, comme dans ces nombreuses notes qu'il prenait sur de petites planchettes toutes de même dimension (16 cm. de haut sur 25 cm. de large), son pinceau balaye encore la toile, assez largement. Il n'en est pas encore au moment où chaque touche séparée de sa voisine sera posée du bout des poils, comme un minuscule pain à cacheter qui aurait la forme d'un tonnelet vu de profil.

Dans l'été de cette année 1884, Seurat quittait Paris et se rendait à Grandcamp. Ce petit village marin sera longtemps le centre de ses excursions estivales.

L'année 1885 ne comporta point de Salon des Indépendants. La nouvelle Société n'avait pas encore pris tout son équilibre. Seurat n'est pas inactif. Plusieurs de ses toiles sont de cette époque. Telles sont : *La Seine à Courbevoie*, *La rade de Grandcamp*, *Le fort Samson*, *Le bec du Hoc*, à Grandcamp. Il dessine beaucoup et rassemble les matériaux de ce fameux *Dimanche à la Grande-Jatte*, dont il avait déjà produit l'étude en décembre 1884. Le plus grand nombre de ses dessins d'alors préparent cette grande toile triomphante, qui est l'œuvre la plus « aboutie » de Seurat.

Seurat était un promeneur calme et taciturne, sauf quand il exposait la rigueur de sa méthode et qu'il s'irritait en présence de certains refus d'admettre les évidences mathématiques sur lesquelles elle s'édifiait. Il avait passé bien des matinées solitaires dans cette île de la Grande-Jatte. Elle accueillait la Seine aux portes de Paris. Il paraît qu'en

été, le dimanche, elle devenait une promenade reposante, malgré l'ostentatoire sportivité des canotiers. En semaine elle se faisait recueillie, exhalait des parfums bocagers. Le soir, Seurat, frère un peu — moins l'angoisse — de cet homme des foules dont parle Edgar Poe, continuait ses explorations à travers les cafés-concerts et les fêtes foraines, à travers le monde fantasmagorique de la lumière et de la couleur. Couleurs et lumières artificielles des fêtes foraines, du café-concert, plus mouvantes encore que les couleurs et les lumières apaisées de la Seine et de ses berges. Ici, dans la cohue de la fête foraine, toutes les poussières, les atomes, les fumées de fritures, d'acétylène, toutes les molécules aériennes s'illuminent soudain à leur passage près des quinquets ou des globes, puis sombrent d'un coup en d'insondables profondeurs d'ombre, puis resurgissent des faisceaux de clarté. Là, dans l'île de la Grande-Jatte, les mille gouttelettes de la brume irisaient un air que le soleil allume sans le consumer. Dans cet air, habité par tant d'impondérables colorés, se meuvent lentement des êtres. Ils ont de grands glissements verticaux. Ils bougent, certes, mais le poids du fluide transparent qu'ils respirent, Seurat nous l'a rendu sensible. Pour nous, gens de 1931, un tableau de Seurat, tel que le *Dimanche à la Grande-Jatte*, nous fait invinciblement penser à quelque vue cinématographique donnée « au ralenti ». D'où vient l'intense impression de découvertes, de révélations relatives à notre propre existence que nous éprouvons devant une « vue au ralenti » ? Voici, croyons-nous : il suffit d'une très légère modification dans le rythme auquel sont habitués les gestes humains pour que nous ayons soudain conscience que chacun de ces gestes est une action dramatique, nous voulons dire un conflit entre des forces bien individualisées. Elles nous apparaissent soudain : force de l'attraction, autrement dit le poids ; force d'inertie d'un objet propulsé contre un autre objet qui, s'il n'a point assez de résistance pour absorber la force infligée à l'inerte, est saccagé ; force de nos muscles qui font progresser notre corps en dépit de la force opposée de l'air tassé qui voudrait le paralyser.

Le ralenti individualise les forces, les incarne dans les objets, visibles ou transparents, qu'elles habitent, et, par conséquent, nous les signale soudain.

N'est-ce point ce que fait Seurat ? le rôle qu'il donne à chaque qualité, à chaque intensité de couleur que détient une forme, que détient une atmosphère ; et surtout (par le procédé du divisionnisme qui fait entrer en ligne de compte les complémentaires) les conversations chromatiques qu'il ménage entre volumes voisins, n'ont-ils pas pour effet de nous introduire dans un monde supra-naturel où nous entendrions soudain la voix des choses, où nous aurions soudain la sensation que les choses en apparence les plus inanimées ont une âme et des volontés ?

Pourquoi sa peinture si sage, si positive, nous fait-elle toujours penser à de vagues occultismes ? Chaque volume, chaque tache de lumière émet sa complémentaire comme une *aura* — une *aura* soit de clarté, soit d'ombre — qui se meut avec elle, et qui s'allume dès qu'un autre objet entre dans son orbe. Une canne à pêche se détachant sur un

fond d'herbe, le contour d'une robe sur la perspective des berges emporte, dans son trajet (comme une comète sa queue à travers l'infinie poussière des étoiles) toute une série de perturbations lumineuses dont elle se gaine. Seurat nous donne constamment l'impression qu'il est une sorte de voyant et qu'il aperçoit — qu'il nous fait apercevoir soudain — l'énergie radioactive dont l'objet le plus inerte est sans doute animé.

Il simplifie toutes les formes et, de chacune d'elles, il retient seulement la courbe la plus caractéristique, la portion d'espace qu'elle est capable d'absorber ; soit, en somme, le volume géométrique dans lequel elle s'inscrit. C'est la silhouette tout entière qui devient expressive et architecturale. Les traits du visage, si Seurat les avait peints, nous en diraient infiniment moins sur le personnage que cette sorte de profil, fait d'ombres fondues, avec d'infinies douceurs, et qui pourtant semble façonné sur un tour. Si l'on compare entre elles quelques figures, même secondaires, dans le *Dimanche à la Grande-Jatte*, on voit combien chacune d'elles a de personnalité — mais une personnalité qui s'élève tout de suite jusqu'au type, comme dans une comédie de Molière. La dame assise près de la nourrice qui nous tourne le dos, est âgée, tassée ; son ombrelle dont elle ne soutient pas le poids, la coiffe comme un chapeau d'Annamite ; la ligne de son dos voûté vient s'achever contre sa nuque entrée dans les épaules. Non loin de ces abdications, la douce jeune femme, si mince, qui pêche à la ligne est toute en obliques incertaines, soumises et peut-être sournoises, depuis sa canne à pêche jusqu'au bord incliné de son curieux chapeau. Par contre la jeune fille assise vers le centre du tableau a toute la présomptueuse fierté de l'adolescence. Le bord de son chapeau se relève en une courbe à laquelle répondent les courbes inverses de son ombrelle haut tenue. Au-dessus de son ventre plat, la poitrine se bombe sur un buste plein de fierté. Ces êtres qui semblent, au premier abord, raides comme des bergères de Nuremberg sont en effet, comme celles-ci, des « types ». Mais des types dont les caractéristiques sont marquées avec la vigueur de bonnes métaphores de poète, c'est-à-dire de métaphores qui mettent non seulement en relief la vérité d'impression, mais dont encore le raccourci reste riche de nuances.

Parce qu'il sait mettre dans le simple profil d'un dos, dans l'ensemble des lignes et des ombres qui composent ses formes schématiques, tout le drame intérieur, informulé, certes, mais devinable (ce drame qui peut modeler, du dedans, le souple coffret qu'est notre corps), Seurat confère à ses « bonshommes » si peu photographiques une extraordinaire teneur d'humanité. Nous avons l'impression qu'il faut remonter aux figurines de Poussin pour en retrouver l'équivalent.

C'est la raison, pensons-nous, qui rend si troublant, si singulier, si « hors des âges » (en dépit des précisions de mode qu'on y voit fourmiller) ce *Dimanche à la Grande-Jatte* auquel Seurat travaillait depuis 1884.

Là, d'ailleurs, plus de touches balayées, un divisionnisme rigoureux qui s'étend à la touche et dont les règles sont minutieusement appliquées jusqu'aux plus ténus lointains.

Dans l'emploi de cette touche divisée, il se montre encore le disciple de Delacroix.

Delacroix recommandait d'éviter les pâtes balayées et superposées ; « Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur. » Delacroix louait Constable d'avoir fait le vert de ses prairies avec une multitude de verts différents. Il note, afin de se les rappeler, les petites touches multipliées « faites avec le pinceau et comme dans une miniature », dans un tableau attribué à Raphaël et aperçu à la devanture d'un marchand, rue Grange-Batelière. Il croit se souvenir du fait que les grandes gouaches du Corrège sont faites de très petites touches et se promet de le vérifier « au Musée ».

On sent obscurément déjà, dans le *Dimanche à la Grande-Jatte*, que l'œuvre est construite sur une série de rapports géométriques, générateurs d'harmonie ; que les contrastes des lignes entre elles, verticales, horizontales, obliques, ont été provoqués. On serait même tenté de se demander s'il n'essaye point d'appliquer, en certains endroits, cette « loi de frontalité » que Lange disait chère aux sculpteurs antiques, et que, plus récemment, M. Étienne Michon commenta dans une série de savantes leçons à l'École du Louvre. Au surplus, à partir de ce moment, les contrastes de ligne vont tenir une place de plus en plus importante dans la composition de Seurat.

Sur ce point encore c'est avec Delacroix qu'il se rencontre. Sa composition est longuement élaborée. Il confirme ce mot du maître des *Croisés* : « Le style ne peut résulter que d'une grande recherche. » « L'influence des lignes principales est immense dans une composition », avait écrit Delacroix. Et Delacroix devait peut-être à l'indifférent Pierre-Narcisse Guérin, dont les œuvres présentent une charpente géométrique à la fois si simple et si visible, d'avoir écrit : « La composition offre à peu près la disposition d'une croix de Saint-André » — telle est, du moins, la disposition si visible du *Marcus Sextus* qui avait fait la gloire de Pierre-Narcisse Guérin, en 1799. Delacroix avait admiré « l'admirable balancement des lignes dans Raphaël ». En tout objet, écrivait encore Delacroix, la première chose à saisir pour la rendre avec le dessin, c'est « le contraste des lignes principales ». Et il avait constaté « qu'une ligne toute seule n'a pas de signification ; il en faut une seconde pour lui donner de l'expression ». Enfin il admettait qu'une œuvre approche de l'excellence si « à une composition déjà intéressante vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression ».

Pendant l'été de cette année 1885, année blanche puisque sans exposition, Seurat retourne à Grandcamp. Il rentre à Paris dès octobre.

En 1886, la huitième exposition des Impressionnistes, qui devait durer jusqu'au 15 juin, ouvrit le 15 mai, à la Maison Dorée, 1, rue Laffitte. Plusieurs des vedettes habituelles y faisaient défaut : Renoir, Monet, Cézanne, Sisley, Caillebotte. Ces absences inquiétaient Degas qui s'attachait beaucoup à la réussite des expositions annuelles de l'impressionnisme. Pissarro était, par ailleurs, en relation avec Signac, lequel lui avait fait connaître Seurat. Pissarro parla donc à Degas de ces recrues possibles ; et Degas pria le frère



Photo Vizzavona

SEURAT
Un dimanche dans l'île de la Grande Jatte
Musée de Chicago

d'Édouard Manet (mari de Berthe Morisot) d'aller se rendre compte, à leur atelier, de leurs ouvrages, et de les inviter au besoin. Ce qui fut fait. C'est ainsi que parmi d'autres noms nouveaux figurèrent, au catalogue de l'Exposition impressionniste de 1886, Signac et Seurat. Ce dernier envoyait donc son *Dimanche à la Grande-Jatte*, et il faisait suivre ce titre, dans le catalogue, du millésime 1884, qui en marquait le début ; souci d'un inventeur prenant un brevet. (Cette grande toile, après avoir appartenu longtemps à Mme Lucie Cousturier, est maintenant au musée de Chicago.)

Nous apercevons nettement aujourd'hui les différences foncières qui séparent de l'impressionnisme l'art de Seurat. Mais, dans ce temps, aux yeux du public et de la critique, toute peinture d'un aspect nouveau ressortissait à l'impressionnisme. Et nul ne songeait à s'étonner de la présence de Seurat auprès de Berthe Morisot. Ainsi, Roger Marx, dans le *Voltaire* du lundi 17 mars 1886, rend compte de l'exposition des impressionnistes et dit : « M. Seurat est né sous une constellation favorable, l'avenir lui appartient. »

Nous sommes très renseignés sur cette huitième Exposition des Impressionnistes et particulièrement par une brochure de M. Félix Fénéon parue vers la fin de l'année 1886, aux publications de la Vogue, et intitulée : *Les Impressionnistes en 1886*. M. Félix Fénéon, avec cette écriture ironique et précieuse qui lui est habituelle, et que le symbolisme de l'époque relève d'une pointe de bizarrerie, constate d'abord que si Mme Morisot, Guillaumin, Paul Gauguin même, représentent l'impressionnisme tel qu'il s'était traduit aux exhibitions antérieures, par contre, dit-il, « *MM. Pissarro, Seurat et Signac innovent* ». Pissarro ? Certes. Avec une admirable bonne foi, Pissarro, qui depuis longtemps pratiquait, comme l'avait fait naguère Jongkind, une sorte de divisionnisme sans le savoir, avait adopté sans réserve et d'un coup la doctrine technique de Seurat, ce nouvel arrivant tellement plus jeune que le maître, déjà chenu, de Pontoise. Il ne s'en déprendra que quelques années après. (Voir l'appendice.) Plus tard, dans une lettre datée de Rouen, 27 mars 1896, et adressée au professeur Henry Van de Velde, à Weimar, Pissarro déterminera les causes de sa désaffection pour le divisionnisme intégral. (*Lettres d'artistes du XIXe siècle*, recueillies et publiée par Bruno Cassirer, Berlin, 1910.)

Dans sa brochure, M. Félix Fénéon consacrait au *Dimanche à la Grande-Jatte* quelques lignes qui sont demeurées, à juste titre, célèbres : « Par un ciel caniculaire, à quatre heures, l'île, de filantes barques au flanc, mouvante d'une dominicale et fortuite population en joie de grand air, parmi des arbres ; et ces quelque quarante personnages sont investis d'un dessin hiératique et sommaire, traités rigoureusement ou de dos, ou de face, ou de profil, assis à angle droit, allongés horizontalement, dressés rigides. » M. Félix Fénéon allait d'ailleurs analyser de nouveau cette toile dans l'*Art moderne* de Bruxelles, n° du 19 septembre 1886.

Seurat ne dut pas se sentir à l'aise dans l'atmosphère de l'Exposition impressionniste, toute saturée par les acidités verbales de Degas. Il quitta bientôt Paris et les pointes du maître de *Sémiramis*, pour Honfleur, cette fois.

Nous allons le retrouver en 1886 encore, à la deuxième Exposition des Indépendants ouverte dans les baraquements de la rue des Tuileries. Elle dura du 21 août au 21 septembre. Seurat, qui donne encore comme adresse boulevard Magenta, 110, faisait neuf envois : n° 353, *Dimanche à la Grande-Jatte* (*1884*) ; puis : *Le bec du Hoc* (*Grandcamp*), *La rade de Grandcamp*, *La Seine à Courbevoie*, *Coin d'un bassin à Honfleur*, *Grandcamp soir*, *La Luzerne* (*Saint-Denis*), *Bateaux*, *Courbevoie* (*croqueton*), *Bords de Seine* (*croqueton*).

Le 31 août 1886, dans le *Voltaire*, Roger Marx applique, comme tout le monde, — et comment aurait-il pu faire autrement ? — l'épithète d'impressionniste à Seurat. Il rappelle le portrait d'Aman-Jean, du Salon de 1883, et regrette que Seurat n'ait pas envoyé quelque grand dessin nouveau du même ordre. Il condamne, d'ailleurs la technique de Seurat, « ce mode de peinture auquel on parvient par l'analyse scientifique, c'est-à-dire par ce qui se trouve le plus opposé à l'art ».

Dans l'*Événement* du 23 août 1886, M. Arsène Alexandre troussait un article alerte et badin où nous le voyons encore traiter Seurat d'impressionniste.

La mode était d'ailleurs de parler assez légèrement de ces jeunes — quand on en parlait, ce qui semblait déjà beaucoup. Et pourtant dans l'*Événement* du 10 décembre 1886, M. Arsène Alexandre, donnant le compte-rendu de la brochure de M. Félix Fénéon, intitulée *Les Impressionnistes en 1886*, qui venait de paraître, écrit, à propos de Seurat et de ses amis le mot heureux de *néo-impressionnistes*. Il termine, au surplus son article par ces doutes : « Il y a peut-être tout de même une petite place pour eux. Le critique décadent la leur prédit considérable. Les décadents vivront-ils assez longtemps pour voir cela ? » (Voir l'appendice.)

La troisième Exposition des Artistes Indépendants eut lieu, en 1887, du 26 mars au 3 mai, dans le Pavillon de la Ville de Paris, aux Champs-Élysées.

Seurat demeure maintenant 128 bis, boulevard de Clichy, tout près de Paul Signac.

Il expose, sous le n° 439, *Le phare d'Honfleur*, et le catalogue nous apprend que cette peinture appartient au poète Verhaeren : puis *La grève au Bas-Butin*, *Embouchure de la Seine*, *Le pont de Courbevoie* (à M. Arsène Alexandre), *Entrée du port d'Honfleur* (à M. Félix Fénéon), *La « Maria » à Honfleur*, *Bout de la jetée d'Honfleur*, *Poseuse*, *12 croquis*, *Eden Concert* (dessin). (Voir l'appendice.) Beaucoup de ces peintures sont d'aillleurs datées de 1886, et il ne semble pas que, dans l'été de 1887, Seurat ait bougé de Paris.

La rigueur des droites s'affirme et la fraîche vigueur des contrastes va croissant. Le phare d'Honfleur s'élève comme une stèle dans une douce apothéose de lumière. Dans l'entrée du port d'Honfleur, sous la tutélaire gesticulation du sémaphore, de petites barques font courir leurs voiles en faucilles : avec le vapeur *La Maria*, accosté le dimanche contre le quai ensoleillé et désert, près du petit dock où se lisent en grosses lettres « Honfleur, Londres, via Southampton », dominent les grands fûts verticaux, cheminée, mâts, bittes d'amarrages, tourelles d'alignement. Seule une robuste et courte

oblique : la hampe du dock à laquelle répondent les minces obliques des drisses et des haubans. Lumière, calme, force au repos. Avec le *Pont de Courbevoie*, nous retrouvons toute la Seine, ses brouillards fragiles, la rangée des fiches de pêcheurs et les petits appontements : au premier plan la fantaisie contournée d'un arbre peut-être fruitier ; au fond, la grande cheminée de fabrique par le goulot de laquelle une invisible usine, Vésuve embouteillé, là-bas, de l'autre côté du pont dont on aperçoit l'arche envolée, exhale sa chaude haleine. Et toujours cette impression de repos, de dimanche, de bonheur calme, dans la fraîche odeur, un peu pourrissante, des berges.

Le 22 mars 1888, s'ouvrit, au Pavillon de la Ville de Paris, le quatrième Salon de la Société des Artistes Indépendants. Il dura jusqu'au 3 mai. Le catalogue était préfacé par Hoschedé, ce bohème du haut commerce, en lequel les impressionnistes avaient trouvé le plus singulier des mécènes.

Seurat exposait, du n° 113 au n° 122 : *Poseuses*, *Parade de cirque*, et huit dessins : *Au Concert européen*, *A la Gaîté-Rochechouart*, *Au Divan-Japonais*, *Forte chanteuse*, *Dîneur*, *Lecture*, *Balayeur*, *Jeune Fille*. (C'est par une légère erreur que M. Gustave Coquiot, dans son livre sur Seurat, lui fait exposer dix toiles à ce Salon des Indépendants de 1888.)

L'année de Seurat est absorbée par *Poseuses*, tableau exécuté dans l'atelier du boulevard de Clichy : nous y retrouvons, très affermie, cette préoccupation qui grandit en lui d'organiser le tableau. L'un des trois modèles se montre assis de profil, ôtant ses bas, près d'un petit poêle qui déjà servit d'étude à Seurat ; l'autre est debout, de face, les mains croisées sous le ventre, le poids du corps portant sur la jambe gauche (Seurat avait un instant songé à le présenter talons joints, dans une sorte de « garde à vous ») ; le troisième enfin est assis à gauche, vu de dos. Épars, des vêtements, des ombrelles à long manche grêle recourbé en forme de sceptre de Pharaon, chapeaux hauts de coiffe. Au fond à gauche on aperçoit tout un morceau du *Dimanche à la Grande-Jatte* qui, fixé contre le mur, l'habillait comme une fresque. (Voir l'appendice.)

Pour une *Baignade*, pour un *Dimanche à la Grande-Jatte*, Seurat avait accumulé des études peintes et dessinées. Mais pour *Poseuses*, le peu qu'on a comme travaux préparatoires, ensemble ou détails, se rapproche de la version définitive jusqu'à s'y confondre. Devant certains d'entre eux on se demande s'il s'agit de croquis en petit format d'après le tableau exécuté, ou d'études pour le tableau à faire. En présence des *Poseuses* on sent que le temps des scrupules est passé. D'ailleurs les études vont se faire de moins en moins nombreuses pour chacun des grands tableaux que Seurat va peindre. Pour la *Parade de cirque*, très peu d'études ; pour le *Chahut*, pour le *Cirque*, moins encore. Ces tableaux se construisent dans sa tête. Il est à noter qu'après 1887, les croquetons et dessins de paysages ou de marines se compteraient par unités clairsemées.

Les *Poseuses* (2 m. sur 2 m. 50) sont un tableau d'intérieur. La *Parade de cirque* est un tableau de plein air mais dans un éclairage artificiel. Les harmonieux conflits de la couleur

locale et de la couleur d'éclairage (celle des quinquets à huile et des rampes à gaz) l'emplissent. Les joueurs de trombone et de piston qui apparaissent dans la poussière de la foire, comme des fantômes mécaniques, tout ce qu'il y a *d'absent* dans la drôlerie à remontoir du pitre, dans la majesté professionnelle du « Directeur », est intensément traduit par cette série de volumes verticaux et découpés comme des symboles égyptiens : quelques horizontales soutiennent et fixent ces personnages distraits, à leur plan, comme une portée de musique fait pour des notes. Ce qu'il y a d'un peu lugubre et d'équivoque dans ce personnel de nomades en pardessus à cols relevés, ce qu'il y a aussi de funambulisme banvillesque dans ces descendants de Gaultier-Garguille et de Franca Tripa, se trouve merveilleusement dosé, puis amalgamé par l'attentive compréhension de Seurat. Cette toile d'un format relativement restreint et qui est une des plus curieuses de Seurat, laisse dans l'esprit le souvenir d'un tableau de grande dimension. (Ancienne collection Bernheim Jeune, aujourd'hui en Amérique).

Quant au *Concert européen*, c'est bien un de ses plus extraordinaires dessins. Là-bas, sur la scène, la chanteuse apparaît, sorte d'ombre laiteuse, entre les têtes, vues de tout près, des spectatrices assises sur le rang qui se trouve devant celui d'où le dessinateur a pris ses notes. Leur joue, simple halo clair, exprime toute la jeunesse, et leur coquetterie populaire, peut-être populacière, s'exalte en un déconcertant échafaudage de crépelures , montées en coiffure de samouraï.

Seurat passe son été à Port-en-Bessin. Ses villégiatures n'ont pas le caractère soit magnifique et brutal, soit mystique et mystérieux que Gauguin, alors en Bretagne, commençait à donner aux siennes. Il vit posément, silencieusement, dans une petite chambre louée pour l'été. Et s'il emmène une compagne, c'est toujours quelque bonne fille très obscure, reconnaissante et nullement tapageuse.

Le cinquième Salon des Indépendants s'ouvrit, toujours au Pavillon de la Ville de Paris, du 3 septembre 1889 au 4 octobre. Sous les n°s 241, 242, 243, Seurat y figure seulement avec trois tableaux : *Le Crotoy (aval)*, *Le Crotoy (amont)* et *Port-en-Bessin*.

D'après la note qui figure à la page 2 du catalogue de ce Salon, « l'astérisque placée à côté des numéros indique les œuvres à vendre ». Or, il n'y avait pas d'astérisque à la rubrique de Seurat, d'où l'on serait tenté de conclure que les toiles de Seurat n'étaient pas à vendre. Mais en appliquant à tous les exposants qui figurèrent au catalogue de cette exposition la rigueur de ces déductions, on s'apercevrait que sur 280 œuvres exposées, une centaine seulement auraient été à vendre. Voyons en ces si nombreuses absences des astérisques une preuve de la négligence avec laquelle les artistes avaient libellé leur notice,ou de l'impéritie des correcteurs. En fait, les trois toiles de Seurat étaient à vendre. Seul l'amateur fit défaut.

Il semble que pendant cette année 1889, Seurat se soit adonné avec une ferveur plus intense à l'étude des contrastes de lignes. N'est-ce point la période pendant laquelle on peut croire que se multiplient ses entretiens avec Charles Henry ? Il effectue quelques



SEURAT
Le Chahut
[illegible]

[illegible] et de la couleur d'éclairage (celle des quinquets à huile et des rampes [illegible] s'accomplissent. Les joueurs de trombone et de piston qui apparaissent dans la poussière de la foire, comme des fantômes mécaniques, tout ce qu'il y a *d'absent* dans la détente à remontoir du pitre, dans la majesté professionnelle du « Directeur », est intensément traduit par cette série de volumes verticaux et découpés comme des symboles égyptiens : quelques horizontales soutiennent et fixent ces personnages distraits, à leur plan, comme une portée de musique fait pour des notes. Ce qu'il y a d'un peu lugubre et d'équivoque dans ce personnel de nomades en pardessus à cols relevés, ce qu'il y a aussi de funambulisme banvillesque dans ces descendants de Gaultier-Garguille et de Franca Tripa, se trouve merveilleusement dosé, puis amalgamé par l'attentive compréhension de Seurat. Cette toile d'un format relativement restreint et qui est une des plus curieuses de Seurat, laisse dans l'esprit le souvenir d'un tableau de grande dimension. (Ancienne collection Bernheim Jeune, aujourd'hui en Amérique).

Quant au *Concert européen*, c'est bien un de ses plus extraordinaires dessins. Là-bas, sur la scène, la chanteuse apparaît, sorte d'ombre laiteuse, entre les têtes, vues de tout près, des spectatrices assises sur le rang qui se trouve devant celui d'où le dessinateur a pris ses notes. Leur joue, simple halo clair, exprime toute la jeunesse, et leur coquetterie populaire, peut-être populacière, s'exalte en un déconcertant échafaudage de crêpelures, montées en coiffure de samouraï.

Seurat passe son été à Port-en-Bessin. Ses villégiatures n'ont pas le caractère soit magnifique et brutal, soit mystique et mystérieux que Gauguin, alors en Bretagne, commençait à donner aux siennes. Il vit posément, silencieusement, dans une petite chambre louée pour l'été. Et s'il emmène une compagne, c'est toujours quelque bonne fille très obscure, reconnaissante et nullement tapageuse.

Le cinquième Salon des Indépendants s'ouvrit, toujours au Pavillon de la Ville de Paris, du 3 septembre 1889 au 4 octobre. Sous les nos 241, 242, 243, Seurat y figure seulement avec trois tableaux : *Le Crotoy (aval)*, *Le Crotoy (amont)* et *Port-en-Bessin*.

D'après la note qui figure à la page 2 du catalogue de ce Salon, « l'astérisque placé à côté des numéros indique les œuvres à vendre ». Or, il n'y avait pas d'astérisque à la rubrique de Seurat, d'où l'on serait tenté de conclure que les toiles de Seurat n'étaient pas à vendre. Mais en appliquant à tous les exposants qui figurèrent au catalogue de cette exposition la rigueur de ces déductions, on s'apercevrait que sur 286 œuvres exposées une centaine seulement auraient été à vendre. Voyons en ces si nombreuses absences des astérisques une preuve de la négligence avec laquelle les artistes avaient libellé leur notice ou de l'impéritie des correcteurs. En fait, les trois toiles de Seurat étaient à vendre. Seul l'amateur fit défaut.

Il semble que pendant cette année 1889, Seurat se soit adonné avec une ferveur plus intense à l'étude des contrastes de lignes. N'est-ce point la période pendant laquelle on peut croire que se multiplient ses entretiens avec Charles Henry ? Il effectue quelques



Photo Vizzavona

SEURAT
Le Chahut
Collection Kroler, La Haye

voyages. Dès le printemps, il était parti pour le Crotoy. Il se rendit également à Bruxelles où il assiste au banquet des « XX ». (Voir appendice.)

Les résultats de ses méditations apparaîtront vivement au sixième Salon des Indépendants de 1890, ouvert du 20 mars au 17 avril, au Pavillon de la Ville de Paris. Seurat (dont l'adresse est passage de l'Élysée des Beaux-Arts, 39) expose : 726, *Chahut*, 727, *Jeune femme se poudrant*, 728, *Port-en-Bessin un dimanche*, 729 à 731 *Port-en-Bessin*, 732, *Les grues et la Percée*, 733, *Temps gris* (*Grande-Jatte*), 734, *Printemps* (*Grande-Jatte*), 735, *Paul Alexis*, *Paul Signac*.

Le *Chahut* était le plus important de ces envois. (Voir l'appendice.) C'est une œuvre déconcertante. Certainement il y a dans ce thème beaucoup moins une étude des physionomies, des attitudes, des vêtements, des attractions propres au temps de Seurat, qu'un prétexte à traduire le mouvement au moyen de quelques agencements linéaires très longuement prémédités. Certes, l'air de distinction gourmée du clodoche qui lève la jambe en même temps que ces dames du quadrille : le sourire professionnel suavement bridé sous un petit nez camard qu'arbore la première d'entre elles : l'autorité de bel officier de cavalerie que manifeste le chef d'orchestre, nous situent en ce Paris de 1890 dont les souvenirs nous semblent aujourd'hui vieillots, « datés », comme un refrain d'Yvette Guilbert. Mais ne dirait-on pas que Seurat a comme corsé volontairement jusqu'à l'invraisemblable toutes ces caractéristiques de temps ? Le provincial du premier plan, qui s'est oublié à Paris depuis l'inauguration de la Tour Eiffel, est aussi « gros » qu'une paysannerie de Lavrate. Justement cet air de « charge » un peu brutale et qu'on n'eût trouvé ni dans la *Baignade* de 1884, ni dans un *Dimanche à la Grande-Jatte* de 1886 ferait volontiers croire que Seurat l'a souligné pour se débarrasser largement, une fois pour toutes, des exigences du pittoresque, et n'y plus revenir. Le problème qui l'intéresse visiblement, c'est donner l'illusion du mouvement, du bruit, du coup de cymbales, rien qu'avec des traits et des couleurs nécessairement immobiles. Les moustaches du clodoche, la fente de ses yeux baissés, son sourcil, la guiche de la danseuse qui le suit ; la bouche, les paupières, les sourcils, les mèches de la nuque, les rubans du soulier de la danseuse qui le précède, tous ces détails affectent la forme de virgules concentriques placées la tête en bas et à demi couchées. Dans ce *Chahut*, aux turbulences si réglées, si nous prolongions l'axe de l'éventail que tient la première des danseuses, sa ligne rencontrerait à angle droit la ligne prolongée à la baguette du chef d'orchestre (contraste maximum de lignes), et dès lors nous comprenons pourquoi, s'abaissant, la baguette du chef d'orchestre va, par le moyen de cette bielle invisible, rabaisser toutes ces jambes, immédiatement, d'un seul coup. Peut-être d'ailleurs cette préoccupation que nous avons signalée plus haut de saisir dans un rythme, fût-il précipité, fût-il lent, le temps de pause, se retrouve-t-elle ici. Certaines photographies instantanées qui veulent nous montrer un personnage en marche nous donnent seulement l'impression qu'il trébuche. En effet, elles saisissent une seule phase d'un mouvement qui n'a pas encore abouti, qui n'est pas à son temps de pause.

Seurat sut fort bien éviter cet écueil ; mais ses silhouettes sont fixées dans cet instant, incalculablement petit, d'immobilité, pendant lequel la jambe ne pouvant s'élever davantage, prête à redescendre, ne bouge plus, tout le corps étant, au surplus, en équilibre ; un équilibre fatigant, intenable, mais enfin un équilibre. De là, sans doute, la force, la précision, avec laquelle il suggère le mouvement ; avec laquelle Seurat en définit la sorte en même temps que la sécurité. De là, sans doute aussi, le bien-être de pensée avec lequel nous considérons cet ensemble. S'il reste quelque chose du réalisme qui sévit si fort en cette « fin de siècle », c'est dans le titre littéral du tableau, non dans le tableau lui-même. Les raisons plastiques de l'œuvre n'ont aucun caractère réaliste et elles nous font plutôt penser à ce que dit Delacroix de la « composition » et que cite Paul Signac :

« Tout cela est arrangé avec harmonie des lignes et de la couleur..................

« Si, à une composition intéressante par le choix du sujet vous ajoutez une disposition de lignes qui augmente l'impression, un clair-obscur saisissant pour l'imagination, une couleur adaptée aux caractères, c'est l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique..

« Je vois dans les peintres des prosateurs et des poètes. La rime les entrave, le tour indispensable aux vers et qui leur donne tant de vigueur est l'analogie de la symétrie cachée, du balancement en même temps savant est inspiré qui règle les rencontres ou l'écartement des lignes, les taches, les rappels de couleur..... »

Puis, certains motifs apparaissent dans *Chahut* comme les signes d'une idéographie synthétique, par exemple ce globe à gaz, d'une forme étrangement florale, qui se suspend dans le vide et dont, par contraste, la clarté fonce l'ombre environnante, au-dessus de la crosse de la contrebasse. Il signifie impérieusement la joie nocturne, l'éclairage artificiel, la lumière empoussiérée, le « caf'conç », en un mot. Mais surtout on a l'impression que pas un tracé ne fut effectué par hasard. La recherche de la clef géométrique, dont on sent la présence en ce tableau, donne lieu à d'étranges découvertes. Et même en admettant que pour certaines, on puisse nous accuser de ne les avoir déterminées qu'à force de « solliciter les textes », la rigueur et la constance mathématique des autres prouvent qu'elles ont été créées par la volonté raisonnée de Seurat.

Prenons le rectangle ABCD que forme le tableau. La ligne IH le partage en deux rectangles inégaux. La largeur CI du plus grand des deux rectangles est obtenue en partageant la longueur CB selon la section d'or. (Voir l'appendice.) La diagonale AC est très importante. Elle est comme la cheville cachée du tableau. Le peintre ne place sur elle aucun élément essentiel, mais c'est la direction de la perpendiculaire à cette diagonale qui donne les droites principales du tableau depuis la flûte qui est au coin inférieur à gauche FG, jusqu'à la direction des jambes droites des danseuses, jambes dont le parallélisme est frappant. Quant aux pointes des pieds gauches, elles sont alignées exactement (et leur ombre principale le souligne encore) sur la perpendiculaire à la diagonale inverse DB.

Pour les directions des accessoires : manche de la contrebasse, pointes d'archet, il uti-

lise d'autres triangles. Ainsi, tandis que le bord droit du manche de la contrebasse est parallèle à la diagonale DB, et reproduit le triangle ABC déjà rencontré, le bord gauche forme avec les bords de la toile le triangle célèbre dit triangle égyptien (cher à Charles Henry) dont les côtés sont entre eux comme les nombres 3, 4 et 5.

Le bâton du chef d'orchestre partage le bord AP suivant la section d'or. Quant aux courbes, pour réaliser la plupart d'entre elles, l'artiste a utilisé la courbe la plus simple en même temps que la plus parfaite : le cercle.

Si l'on détermine le point de la section d'or sur la base du tableau (en partant de la gauche vers la droite), si de ce point, nous élevons une perpendiculaire, nous diviserons la toile en deux rectangles inégaux déjà constatés, ADRS et SRCB dont le plus grand est à droite. Nous nous apercevons que la ligne SR est tangente à la vaste courbe dessinée par la robe de la première danseuse. Si l'on trace dans ce plus grand des deux rectangles les diagonales, elles se coupent en un point P. Or l'artiste a agencé des courbes de telle sorte que les plus importantes d'entre elles soient concentriques et aient pour centre ce point P. Il semble impossible ici de contester la préméditation.

On constate, en outre, que le centre de la courbe qui encadre le groupe des danseuses (bord de la jupe de la danseuse n° 2) est sur le côté BC (bord droit du tableau) et que la courbe avant de la robe de la danseuse n° 2 appartient elle-même à un cercle tangent au côté DC (bord supérieur du tableau).

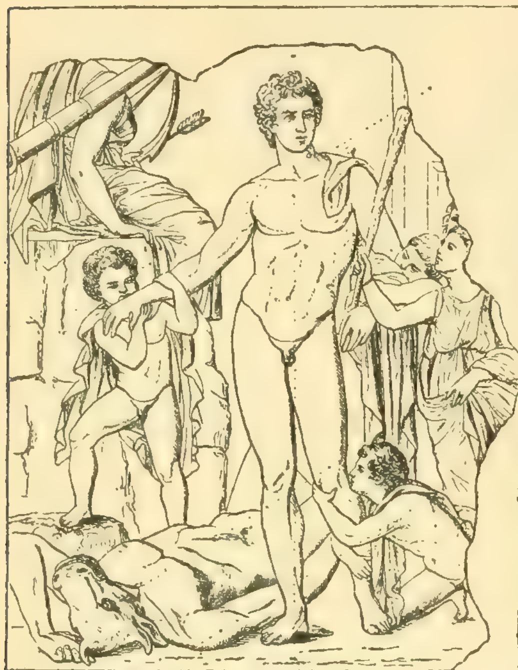
La poitrine bombée du spectateur qui est dans l'angle du tableau à droite dessine une courbe appartenant à un cercle dont le centre est sur le prolongement du côté droit du tableau. On sent, encore là, qu'il ne s'agit pas d'un simple hasard.

Il est certain que les préoccupations de cet ordre retenaient Seurat de plus en plus. Ses amis en ont trouvé dans ses papiers maints témoignages, notamment des feuillets détachés de certains numéros de la revue *L'Art* (les n°s 269, du 22 février 1880 et 272, du 14 mars 1880, sixième année, tome Ier, pages 195, 196, 197, 268, 269). Ces feuillets portaient les observations faites, sous le titre *Les phénomènes de la vision*, par M. D. Sutter. Dans ses travaux, M. D. Sutter étudiait un portrait, pierre gravée, de Caligula : une peinture décorative, *Vénus à la conque*, découverte à Gragnano en 1762 ; la peinture de Pompéï connue sous le nom de *Triomphateur couronné par la victoire* ; celle d'Herculanum intitulée *Thésée vainqueur du minotaure*. Il est évident que Seurat avait lu et approuvé les commentaires accompagnateurs de ces démonstrations. M. D. Sutter écrivait : « Dans l'art grec, tout est prévu avec un goût, un sentiment, un science accomplie. Aucun détail n'est placé au hasard : tout est ramené à la masse par le jeu des lignes esthétiques... Il ne faut donc pas dire que les règles gênent la spontanéité de l'invention ni de l'exécution malgré leur caractère absolu. »

C'était devenu le ferme avis de Seurat : il considérait ces règles comme tellement indépendantes du sujet qu'on peut considérer que le thème de *Chahut* fut choisi précisément pour montrer la pérennité de leur excellence. Seurat avait marqué d'une croix, en marge,

les réflexions qui lui semblaient les plus satisfaisantes des articles de D. Sutter par exemple, celle-ci : « Car il y a une chose commune à tous les genres de peintures, à tous les sentiments, à tous les styles, c'est la parfaite application des lois de l'unité, de l'ordre et de l'harmonie. Et comme tous les arts ont le même fondement, les mêmes règles doivent donc servir de base à tout enseignement artistique. »

La marque cruciale s'imprime d'un crayon plus appuyé encore en regard de ces mots : « Il fallait donc trouver la formule claire et précise des règles de l'harmonie des lignes, de la lumière et des couleurs et donner la raison scientifique de ces règles..... Nous insistons sur ce point essentiel : toutes les règles étant puisées dans les lois mêmes de la nature, rien n'est plus facile à connaître par principe ni plus indispensable. Dans les arts tout doit être voulu. »



Thésée vainqueur du Minotaure.

Illustration d'un article de D. Sutter retrouvé dans les papiers que conservait Georges Seurat.

Enfin ces mots que Seurat honore, dans la marge voisine, d'une croix plus large encore : « Avec l'appui des règles, qui sont simples comme tout ce qui est vrai,... on prouve clairement qu'il n'y a pas de beauté sans une relation logique du goût soumise aux lois de l'harmonie, et que ces lois sont constantes, quel que soit le degré d'élévation du sujet. »

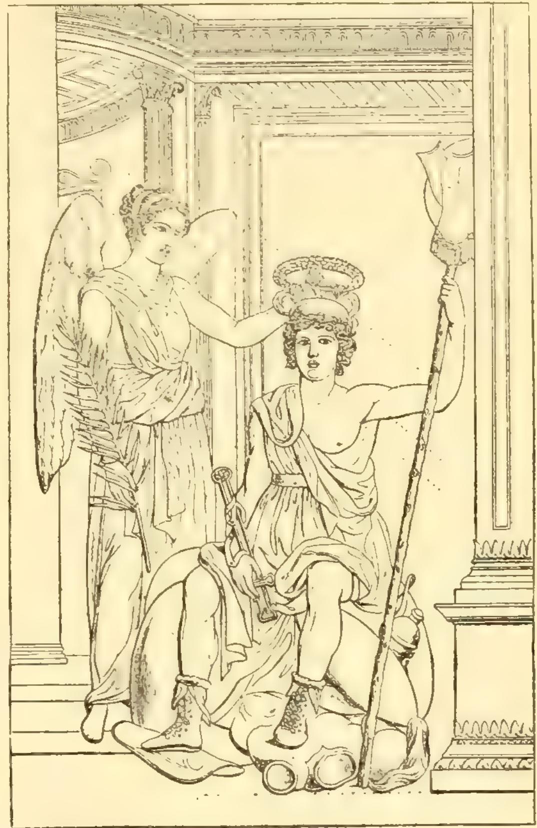
N'allons point faire à cet esthéticien et à Seurat son lecteur si attentif, l'injure de croire qu'ils estimaient les règles capables de remplacer le génie. Le CLXVII[e] et dernier des aphorisme de M. D. Sutter dit : « La science s'apprend, le sentiment se perfectionne, le génie vient de Dieu. »

Or, Seurat était modeste. Il ne s'attribuait pas de génie. Il n'aspirait qu'à être le plus obscur mais le plus actif pionnier d'une renaissance de l'ordre par la science dans un temps où les grandes traditions classiques semblaient abandonnées de tous.

Ne doutons pas que Seurat connût tous les travaux de Sutter. On retrouva dans ses papiers l'article nécrologique, bordé de noir, annonçant aux lecteurs de l'*Art* la mort du philosophe géomètre. (Voir l'appendice.)

L'autre grand envoi de Seurat au Salon de 1890 était la *Jeune femme se poudrant*. Cette calme figure, un peu lourde, dont le déshabillé n'a rien de « suggestif » (je crois qu'on chercherait en vain, dans tout l'œuvre de Seurat, la moindre parcelle d'érotisme), lève sa houppe contre laquelle, aussitôt, une ombre douce s'agglomère comme une imaille contre un aimant. Ce portrait — et plusieurs des amis, même intimes, de Seurat ne l'apprirent que plus tard, en de tragiques circonstances — était celui de Madeleine

Knobloch, sa compagne. Il s'en fallut de peu que ce tableau ne contînt une effigie de Seurat par lui-même, et c'eût été la seule qu'il eût tracée, d'après son propre visage. En effet, dans le miroir de la *Jeune femme se poudrant* où se reflète à jamais un pot de fleurs, se reflétait d'abord la propre tête de Seurat. Un de ses familiers lui représenta que cette image dans le miroir de la dame pouvait prêter à sourire. Seurat se rendit à l'observation. Celui qui l'avait émise, et qui d'ailleurs ignorait quels liens étroits réunissaient le peintre et le modèle, en a des remords, comme nous en avons des regrets. Le tableau eût présenté comme une réplique, sur un plan singulièrement moderne, de la *Laura de Dianti*. Après avoir fait partie de la collection John Quinn, il appartient aujourd'hui à M. Paul Rosenberg.



TRIOMPHATEUR COURONNÉ PAR LA VICTOIRE.

Illustration d'un article de D. Sutter retrouvé dans les papiers que conservait Georges Seurat.

A Paris, la vie de Seurat se partageait, toujours loin des tumultes chers aux « artistes » tels que les voit la foule, entre son atelier et l'appartement du boulevard Magenta. Là, dans une atmosphère de grand calme et de grande réserve, entre sa mère et celle qui, si tôt, devait être sa veuve, il poursuivait sa constante et d'ailleurs sereine méditation.

Faut-il ajouter que pour hautes qu'eussent été les fins poursuivies par Seurat à travers la minutie scientifique de sa technique, rares furent les visiteurs, au Salon des Indépendants de 1890, qui l'honorèrent de quelque attention. Le ton général du public est fourni par cet extrait du *Moniteur de l'armée* du 4 avril 1890 :

« MM. Seurat et Signac, flanqués de quelques disciples français et belges sont les représentants attitrés de cette peinture à l'écumoire, qui semble tour à tour de la tapisserie ou de la marqueterie et que d'aucuns, cherchant un terme de comparaison dans la cuisine, appellent aussi « lentillisme. » Qui n'a pas vu le tableau de Seurat intitulé : *Chahut* avec ses « grilles d'égouts » béates et pointillées, ne connaît pas le fond de l'aberration humaine. »

Seurat aurait pu se consoler en songeant à Delacroix dont le *Dante et Virgile* avait été traité par Delécluze en 1822, de « tartouillade » : dont le rédacteur du *Journal des Artistes* disait, en 1844 : « Il joue à la morgue, au pestiféré, au choléra morbus, c'est là son passe-temps, son amusement..... Nous ne disons pas : cet homme est un charlatan, mais nous disons : cet homme est l'équivalent d'un charlatan ».

Une autre particularité, dans les envois de Seurat, choquait le public déshabitué des audaces classiques, c'était l'aspect des cadres. On sait que Delacroix, comme plus tard Degas, leur accordait une grande attention : « Ils peuvent influer en bien ou en mal sur l'effet du tableau ;... l'or prodigué de nos jours ;... leur forme par rapport au caractère du tableau... Faire à Saint-Sulpice des cadres de marbre blanc autour des tableaux ;... si on pouvait faire des cadres en stuc blanc ».

Jamais Seurat ne voulut de cadre d'or. Mais il ne trouva point tout de suite les cadres harmonieux et mats qu'il utilisait à la fin de sa vie. Il y parvint par les étapes que voici :

D'abord de larges cadres blancs, le plus souvent plats, rarement cannelés parallèlement aux côtés du châssis et bombés. A partir de 1885, souvent Seurat réservera sur le bord de sa toile une bande étroite qu'il peint, à petites touches, des tons et teintes complémentaires de ceux du tableau : cette bande renforce, par contraste, le tableau et l'isole du cadre blanc. Plus tard, et notamment dans les vues du *Crotoy* et de *Gravelines*, c'est le large cadre plat lui-même qui est traité de la sorte. Parfois, par exemple pour la *Jeune Femme se poudrant*, pour le *Chahut*, la bordure supérieure se surbaisse pour contraster avec les lignes ascendantes de la composition. Plus d'une fois des collectionneurs vandales ont éliminé ces précieux cadres peints au bénéfice du banal cadre d'or.

Le septième Salon des Indépendants eut lieu, en 1891, du 20 mars au 27 avril, toujours au Pavillon de la Ville de Paris. Seurat envoyait sous le n° 1102, le *Cirque*, puis quatre vues du *Chenal de Gravelines*. Car c'est à Gravelines qu'il avait passé l'été de 1890. Le *Cirque* devait être la dernière grande toile de Seurat. Le thème lui avait été fourni par le Cirque Fernando (maintenant Cirque Medrano). Il schématise et détermine plus que jamais les personnages et leurs attitudes. Là encore, pas une ligne qui n'ait sa signification et qui ne trouve, dans l'ensemble du tableau, juste à l'endroit qu'il faut, la ligne qui l'équilibre ou qui l'avive. Ce qui se passe sur la piste semble éprouver, pour y résister en sens contraire, une sorte de force centrifuge. Ce qui domine là, c'est un jeu de courbes enchâssant des obliques. Par contre, les horizontales que tracent les gradins, les courts axes verticaux sur lesquels chaque spectateur semble empalé, font contraster violemment leur immobilité avec l'agitation du tapis. (Voir l'appendice.)

Il ne faut point croire que les artistes soient les uns pour les autres de bons juges. Quelques jours après le vernissage, Seurat eut le chagrin d'apercevoir Puvis de Chavannes, venu un matin, en curieux, dans les baraquements, et qui passa devant le *Cirque* sans même prendre la peine de hausser les épaules. (Voir l'appendice.)

Seurat n'avait pas eu le temps d'achever ce tableau. Il l'estimait pourtant suffisamment « fini » pour l'exposer. En maints endroits apparaissent sous le bouchage encore incomplet de ses touches divisées, le léger trait bleu par lequel ses volumes avaient été mis en place. Le trait, au début de la période scolaire, Seurat l'avait recherché, lui qui, fervent de Delacroix, n'aimait pas qu'on médît de M. Ingres. Plus tard, dans ses conversations avec Henri-Edmond Cross, il disait que toujours un ensemble se présentait d'abord à ses

yeux, à sa pensée par des masses, par des jeux de valeur. C'est vrai. Peu d'artistes ont su mieux que Seurat — qui pourtant présente volontiers ses personnages sous l'angle qui donne le plus envie de les découper en silhouettes — faire tourner leurs volumes. Or, ce trait bleu qui cerne le cheval, par exemple, est bien caractéristique de sa recherche, si différente de celle des impressionnistes.

Dès 1884, Seurat, avec la bonne foi clairvoyante et têtue qu'il mettait en toute chose, s'était attaché au succès des Salon des Indépendants. Pendant la période qui précéda l'ouverture du Salon de 1891, il vint chaque jour, plusieurs heures, procéder au placement. Il y contracta le refroidissement, d'abord simple mal de gorge puis, soudain, angine infectieuse, dont il mourut, chez sa mère, le 20 mars 1891, neuf jours après le vernissage. Peu de temps après, son jeune enfant succombait au même mal. (Voir l'appendice.)

Çà et là, deux lignes dans de rares journaux, relatèrent la mort de Seurat. Toutefois, le 1er septembre 1891, Alphonse Germain publiait dans la *Plume* un savant exposé critique de la *Théorie chromo-luminariste*. Et, dans le même numéro, Jules Christophe consacrait à Seurat un bel article, chaleureux, bien qu'assez confus. Il s'accompagnait d'un portrait excellent, au crayon, de Seurat, par Maximilien Luce, et d'une étude d'Albert Aurier sur le *néo-traditionnisme*. Ce numéro du 1er septembre 1891, d'une revue peu lue du grand public, est la véritable oraison funèbre de Seurat.

Au Salon de 1892, les Indépendants organisèrent une rétrospective du plus grand de leurs fondateurs. On revit la plupart de ses œuvres maîtresses, entre autres, à partir du nº 1081 : la *Baignade*, le *Dimanche à la Grande-Jatte*, le *Cirque*, toutes trois à Mme Seurat mère ; l'esquisse des *Poseuses*, à Jules Christophe, et l'esquisse du *Chahut*, à Paul Signac. Les *Poseuses* et le *Chahut* n'y figurèrent pas. Ces deux tableaux appartenaient alors au poète Gustave Kahn lequel habitait, en 1892, la Belgique. Seurat, dans sa brève existence de trente-deux ans, n'avait vendu qu'un nombre infime de tableaux.

Toutefois une manifestation plus importante allait honorer la mémoire de Seurat si tôt disparu. La *Revue Blanche*, sur l'initiative de son secrétaire de la rédaction, M. Félix Fénéon, organisa, dans les bureaux de la Revue même, 23 boulevard des Italiens, une exposition Seurat. Elle dura du 19 mars au 5 avril 1900. (Voir l'appendice.)

Le catalogue imprimé énumère seulement 39 peintures (tableaux ou croquetons) et 14 dessins. Mais, en fait, l'exposition comportait, encadrées ou non, 66 peintures et, sous verre ou en feuilles volantes, 257 dessins, croquis, pages d'album. Soit 323 numéros et non pas 53.

Seize œuvres avaient été prêtées par MM. Paul Adam, Arsène Alexandre, Paul Alexis, Edmond Cousturier, Fénéon, Georges Lecomte, Thadée Natanson, Charles Saunier, Paul Signac, Émile Verhaeren, etc. Les 307 autres étaient à vendre. Sauf 6, elles appartenaient à la famille du peintre. Selon Gustave Coquiot (p. 169 de son *Seurat*), « pas un numéro ne fut acheté ». C'est une erreur. Il y en eut 56 de vendus, au nombre desquels figuraient des pièces capitales (la *Baignade*, le *Dimanche à la Grande-Jatte*, la *Parade*

et le *Cirque*) et aussi l'*Homme à la houe*, la *Poseuse de profil*, la *Rade de Grandcamp*. Voici le nom des acquéreurs : MM. J. et G. Bernheim-Jeune, Louis Bouglé, Mlle Lucie Brû (Mme Lucie Cousturier), MM. Albert Charpentier, Denys Cochin, André Corneau, Fagus, Fénéon, Octave Mirbeau, Adam Natanson, Alexandre Natanson, Thadée Natanson, Camille Pissarro, Mme Camille Platteel, MM. Théo Van Rysselberghe, Olivier Sainsère, Signac, Félix Vallotton et Édouard Vuillard. Vingt noms. Si l'on considère que les manifestations de la *Revue blanche* avaient de la publicité et que les prix étaient accessibles à tout le monde (aucun ne dépassa 800 francs et, pour les dessins, la moyenne tombait à 24 francs), on conclura qu'à cette époque l'art de Seurat ne comptait guère plus d'admirateurs.

Et pourtant son exemple traçait comme un sillon profond. Dès la première heure quelques artistes se groupèrent autour de lui. Dans la morne carence de l'enseignement des Beaux-Arts (où Gustave Moreau, qui ne devint professeur qu'en 1892, n'avait pas encore apporté l'originalité de sa pensée), Seurat apparut à certains comme un sauveur auprès duquel on pouvait apprendre d'une manière positive, avec des repères exacts, sinon tout l'art de peindre, du moins une partie, constamment indispensable à connaître, de l'art de peindre. Les impressionnistes avaient tout pour enchanter les jeunes : liberté, persécution, réalisme intense. Et quand les jeunes peintres, ses contemporains, se rangèrent auprès de Seurat, les impressionnistes avaient déjà bien établi leur orientation intellectuelle. En vain Signac avait demandé à Monet une grammaire que le grand peintre d'Argenteuil eût été bien en peine de lui fournir puisqu'il la composait lui-même, au jour le jour, au hasard de ses propres besoins. Maximilien Luce, ancien élève et collaborateur du bel animalier Lançon, était plein d'un idéal naturaliste : ses aînés spirituels s'appelaient Proud'hon, Millet, Courbet, Zola, Vallès. Renoir, si l'on pense à la diaprure lumineuse de ses œuvres, pourrait être considéré comme l'aîné de Cross et du brave capitaine Dubois-Pillet (de la Garde républicaine) qui rédigea les solides statuts de la Société et renchérit sur la délicatesse technique de Seurat. Théo van Rysselberghe qui, près de Verhaeren; répandit la bonne parole de Seurat en Belgique, concevait un peu le paysage comme eût fait Monet ; les portraits, comme eussent fait Manet ou Renoir. Seul peut-être, mais avec moins d'intensité poétique, Charles Angrand s'éloignait, comme Seurat, du réalisme impressionniste. Et quand nous aurons cité, parmi ces noms si justement notoires, celui d'Hippolyte Petitjean, nous aurons passé la revue de ceux que nous appelions, en commençant, les apôtres de Seurat. En somme, ils sont d'excellents impressionnistes, dignes en tout point de la grande génération des Monet, des Sisley, des Berthe Morisot ; ils ont appris de Seurat un langage enfin impeccable, ils l'ont utilisé, chacun avec son accent propre.

Certes, Seurat fut bien un chef d'école, mais à ce titre encore sa destinée fut singulière. Généralement ce qui fait le fond du didactisme, chez un chef d'école, chez un David, par exemple, ce sont les idées, les conceptions esthétiques. Et les différences

Photo Vizzavona

SEURAT
Étude de draperie
Collection Félix Fénéon

Jeudi 28 Août

Mon cher Monsieur Maurice Beaubourg

Permettez-moi de vous remercier et de vous dire combien je suis touché par votre aimable lettre.

Dubois-Pillet le fondateur de la socié des artistes indépendants était un cœur loyal une nature droite que nous regretterons. Il était doublé d'un chercheur comme vous pouvez le [illegible] le N° 370 des hommes d'aujourd'hui. Vanier éd. texte de [illegible]

Je connaissais moins intimement Van Gogh. En 1887 je vis [illegible] pour la première fois dans un bouillon populaire situé [illegible] de la fourche avenue de Clichy (fermé) Un immense local vitré était décoré par ses toiles. Il exposa aux indép. de 1888. 1889. 1890.

Signac me rapporte sa mort ainsi « Il se flanque une [illegible] dans le côté, elle traverse le corps et va se loger dans l'os [illegible]. Il se promène deux heures perdant tout son sang et expire à son auberge. »

Voici les [illegible] de mes grandes toiles [illegible]

Baignade Asnières 2 mètres 3 mètres Indépendants (groupe) 18[illegible] New York 1885

études pour un Dimanche à la grande Jatte. Indépendants société [illegible]

3 mètres 2 mètres Un dimanche à la grande Jatte 1884 Indépendants Août Impressionnistes Mai Bruxelles [illegible]

études à la gde Jatte et à Honfleur a grand [illegible]

Indépendants de 1887 études faites à Honfleur. Petite Poseuse.

Indépendants 1888 Poseuses 2 mètres 2m.50 Dessins [illegible]

Indépendants 1889 études faites au Crotoy

Indépendants 1890 Chahut 1.50 2m. études [illegible] P[illegible]

SEURAT
Fac-similé de lettre
Collection Félix Fénéon

[illegible] notice bibliographique [illegible]
[illegible] 368 texte de Jules Christophe
[illegible] de Félix Fénéon [illegible]
Les grandes toiles de [illegible] sont:
~~[illegible]~~ Après-midi à la Grande Jatte [illegible]
La Seine à [illegible] 87 Un Dimanche à Paris [illegible]
Mais la notice que vous [illegible] vous renseignera [illegible]
[illegible] le mélange optique [illegible]
[illegible] scientifique [illegible]

[illegible] l'harmonie
[illegible] de teinte de ligne considérés par la dominante sous l'influence d'un éclairage en combinaisons gaies, calmes et tristes.
Les contraires sont: un ton plus lumineux pour un plus sombre; [illegible] les complémentaires, c.a.d. un certain rouge opposé à sa complémentaire etc.
Rouge – vert
Orange – bleu
Jaune – violet

[illegible] faisant un angle droit
[illegible] la dominante lumineuse de teinte la dominante chaude de ligne les lignes au dessus de l'horizontale
[illegible] de ton c'est l'égalité du sombre et du clair de teinte du chaud et du froid et l'horizontale pour la ligne.

[illegible] la dominante sombre de [illegible]
la dominante froide et de ligne aux directions abaissées

Technique
Etant admis les phénomènes de la durée de l'impression lumineuse sur la rétine ~~[illegible]~~
~~Le moyen d'expression sera synthétique~~
La synthèse s'impose comme résultante. Le moyen d'expression est le Mélange optique des tons des teintes (de localités et de la couleur éclairante soleil lampe à pétrole gaz etc) c'est à dire des lumières et de leurs réactions (ombres) suivant les lois du contraste de la dégradation de l'irradiation.

Le cadre ~~[illegible]~~ est dans l'harmonie opposée à celle des tons, teintes et lignes du tableau.





SEURAT
Fac-similé lettre
Collection Félix Fénéon

d'écriture qu'on aperçoit chez les disciples ne parviennent pas à faire disparaître l'unité souvent monotone des préceptes abstraits reçus du maître et servilement suivis. Mais Seurat, aucun de ses amis ne l'entendit parler sentiment artistique, thème, sujet. Rien ne fut plus objectif, plus arithmétique que sa prédication. L'année où Seurat exposait le *Chahut*, avait paru, sans date, le n° 368 des *Hommes d'aujourd'hui*. Ce numéro (simple feuillet de quatre pages orné d'un dessin en deux couleurs de Maximilien Luce montrant Seurat en train de peindre) était consacré à l'auteur du *Dimanche à la Grande-Jatte* et rédigé par Jules Christophe. Jules Christophe résumait *in fine*, et sur des indications fournies par l'artiste lui-même, l'esthétique de Seurat ; il y introduisait quelques légers éléments de confusion que nous avons éliminés de cette citation.

« L'art, c'est l'harmonie, l'harmonie c'est l'analogie des contraires, l'analogie des semblables de ton, de teinte, de ligne ; le ton, c'est-à-dire le clair et le sombre ; la teinte c'est-à-dire le rouge et sa complémentaire le vert, l'orangé et sa complémentaire le bleu, le jaune et sa complémentaire le violet ; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale. Ces diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies ou tristes : la gaîté de ton, c'est la dominante lumineuse ; de teinte, la dominante chaude ; de ligne, les lignes montantes (au-dessus de l'horizontale) ; le calme, c'est l'égalité du sombre et du clair, du chaud et du froid pour la teinte, et l'horizontale pour la ligne ; le triste de ton, c'est la dominante sombre, de teinte, la dominante froide, et, de ligne, les directions abaissées. Le moyen d'expression de cette technique, c'est le mélange optique des tons, des teintes et de leurs réactions. »

Le tour elliptique de ce langage lui donne une apparence hermétique, alors qu'il renferme seulement les très simples vérités scientifiques dont nous avons fait précédemment l'exposé. Le texte de Jules Christophe ne donnait pas tout entier le texte que celui-ci avait reçu de Seurat. Quoi qu'il en ait dit par courtoisie, Seurat regrettait que le biographe n'eût pas reproduit mot à mot ses indications ; aussi les énonça-t-il de nouveau, plus clairement, dans une lettre au romancier Maurice Beaubourg que nous reproduisons.

Ce qui nous frappe surtout dans ces recettes, c'est qu'elles ont, en définitive, pour objet principal et presque unique, de traduire et surtout de suggérer des états de l'âme, la tristesse, la gaîté, le calme. Ce sont les matériaux d'une construction dont le plan s'élabore dans l'esprit de l'artiste. Seurat, qui pensa d'abord apporter seulement un appoint au réalisme objectif de l'impressionnisme, en arrive à un idéal tout à fait classique, en opposition absolue avec celui d'un Sisley ou d'un Claude Monet.

Il semblerait donc que cet enseignement, aussi transmissible qu'une table de multiplication, aurait dû se prolonger et s'étendre de génération en génération. Point. Sauf chez les quelques fervents divisionnistes dont nous avons parlé, la méthode de Seurat ne fit pas de prosélyte. Mais, par contre, aussitôt qu'elle eut dépassé, dans le temps, le groupe de ces quelques fidèles, son esthétique, dont il ne parlait jamais, qu'il n'eut probablement jamais à définir, va servir de ralliement à tout un monde d'artistes qui l'admirent, l'honorent,

sans s'astreindre à peindre absolument selon les prescriptions de sa si rigoureure méthode.

La place déjà considérable que tient Seurat dans l'histoire de l'art contemporain va grandir pendant longtemps encore.

Si l'on veut se rendre compte de la différence énorme qui sépare de l'Impressionnisme l'art de Seurat, il suffit de comparer en pensée tel ou tel personnage du *Dimanche à la Grande-Jatte* avec, par exemple, une *Vue de Saint-Mammès* de Sisley, la *Gardeuse d'oies*, de Pissarro, les petites silhouettes qui bougent sur le bord du *Bassin d'Argenteuil* de Claude Monet. On sent alors quel beau penchant mène toujours Seurat vers quelque chose de plus grand, de plus impersonnel, nous dirions presque de plus éternel : l'arbre, la silhouette humaine, la lumière, l'ombre. Malgré les chapeaux en pots de fleurs et les tournures, ses silhouettes de femmes deviendraient, pour un rien, des entités, des « types » plastiques, des allégories. Dans ses plus pittoresques fantaisies, suggérées par ce que les modes de son temps pouvaient avoir de plus marqué, de plus fugitif, il nous fait apercevoir toujours ce je ne sais quoi de mystérieux, peut-être le divin, qui se trouve au fond de l'être humain, même d'un clodoche grotesque du Concert de l'Ancien monde. Il est unique dans l'art de nous faire éprouver combien sont presque matériellement tangibles et puissants ces câbles invisibles que sont les complémentaires de lignes. Ce sont elles qui font bouger, sur un rythme si humain, ses pantins de bois et de son. C'est par elles qu'ils nous donne l'impression qu'est présente une main cachée, motrice de tout ce jeu : la destinée. Et tout l'abstrait de son effort se projetait bien en avant des goûts de son temps vers les désirs profonds qui tourmentent le nôtre.

CONCLUSION

Nous souhaiterions que de cet examen se dégageassent quelques vérités d'ensemble en lesquelles notre race trouvera le motif de beaucoup de confiance en soi-même.

C'est d'abord que l'art de peindre, loin de se présenter seulement comme une sorte de luxe ou de passe-temps, joue un rôle singulièrement élevé : ses manifestations, dès qu'on peut les envisager avec le recul nécessaire, doivent être considérées comme un des indices les plus sûrs de l'état de santé intellectuelle qui fut celui de l'époque examinée.

Or, notre tradition la plus profonde nous éloigne de reproduire servilement, et sans penser, ce qui est, dans la nature, reproduisible par les imparfaits moyens humains.

Si, dans une époque, quelques artistes pleins d'une animalité délicate, d'une sensibilité d'œil exceptionnelle, fixent sur la toile les fraîcheurs de l'aube, la grâce rustique d'une prairie où l'on fane, la touchante vacuité d'un regard d'enfant dans le soleil, la monstrueuse bonhomie d'un financier repu, la démarche anguleuse d'un jockey, c'est bien. Ils sont les éléments tantôt charmants, tantôt presque tragiques d'un bon sens régulateur. Ils empêchent nos rêves de s'égarer dangereusement hors des limites que les nécessités de la vie imposent à l'être humain ; ils se nomment Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Toulouse-Lautrec, Forain. Leur présence est un bienfait sans prix ; elle est un gage de la santé de la race et l'expression quasi universelle de sa faculté d'émotion. Mais si les artistes de ce genre se multipliaient, s'ils devenaient, comme cela faillit se produire entre 1865 et 1875, la totalité des activités originales dans la république des arts, ce serait l'indice que la force créatrice de la société dans laquelle ils vivent est en déclin.

Or, cette période de 1865 à 1875, en même temps qu'elle correspondait à un grand abattement de l'orgueil national, voyait, nous l'avons dit, disparaître coup sur coup ou s'endormir Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Millet et Courbet lui-même dont nous avons dit assez que le soi-disant réalisme ne suffisait plus aux réalistes qu'il avait suscités.

La longévité, surtout la fécondité d'une conception picturale, n'est pas en rapport avec l'excellence matérielle de cette conception.

Malgré toute leur verdeur et l'intelligence d'un talent comme celui d'Édouard Manet, il ne dépendait pas de ce talent de posséder le souffle capable de ranimer le flambeau presque éteint de la grande poésie picturale classique.

En cette conjoncture il pouvait parfaitement s'éteindre et c'eût été la fin d'une tradition dont les racines touchent au plus profond de notre patrimoine intellectuel.

Or cette tradition ne voulait pas mourir. Il y avait en occident encore assez d'énergie pour la nourrir et la faire prospérer. Nouvelle, regreffée sur des tiges à la sève plus âpre, elle allait donner des fruits d'une saveur nouvelle, déconcertante parfois, mais non moins saine et non moins nourricière. Le plus étrange est que les artistes qui vont accomplir cette renaissance partent du réalisme dans lequel se sont ébattus leurs premiers enthousiasmes. Ils la cherchent à tâtons, se tuent à la rejoindre à travers toutes ces lacunes que l'enseignement de l'art classique avait laissées en se diluant dans les médiocres pratiques des académies et dans les bavardages de la littérature.

Ils rebâtissent l'arche par laquelle ils veulent atteindre l'antique et toujours verdoyante rive. Les matériaux que le réalisme leur a forgés ne servent guère en l'espèce; les outils que leur propose l'académisme sont faibles et sans mordant. Certains eurent, comme Degas, peur de cette tâche et, l'abandonnant dès qu'entreprise, nous laisseront le regret de leur inconstance. D'autres, comme Cézanne, ont consumé leur vie à forger les précieux outils de cette tâche nouvelle et les ont légués, tout façonnés, aux générations à venir. D'autres, comme Seurat, combinent les instruments qui leur permettront de se guider vers les pures beautés que réalise en tout état de cause l'harmonie, et meurent à l'instant de les étreindre. D'autres, enfin, comme Gauguin, poursuivent jusqu'aux antipodes la grande vision classique dont nul maître n'a su leur enseigner l'accès. Un seul, peut-être, Renoir, atteignit, dans une sérénité constante, le seuil bienheureux. *Et c'est la raison, peut-être, pour laquelle, dans quelque cent ans, il apparaîtra comme le plus grand de tous ceux-là.*

N'importe; ils avaient tous désigné le chemin qui remonte. Aucun n'avait oublié « la raison » grâce à laquelle notre art était aussi peu enchaînable aux rigueurs sans pensées du réalisme que capable de se dissoudre dans les évagations sans objet des rêves venus du nord, de l'est et de l'orient. Le plus grand même, parmi les peintres de ce temps qui croyaient demeurer fidèles à l'objectivité impressionniste, Claude Monet, s'en déprenait plus ou moins inconsciemment.

Chargé de ramener au Louvre les grands *Nymphéas* légués par Claude Monet aux Musées nationaux, nous avons vu, à Giverny cette petite pièce d'eau, ce saule modeste, ce mince arceau de planche, et, dans l'herbe, ces émouvantes petites zones pelées où pendant tant et tant d'années le chevalet de Claude Monet était venu planter ses trois pieds de bois, en face de « la nature ». Et pourtant, c'est de ce si petit « motif », de cette si humble « nature » que Claude Monet faisait sourdre, de plus en plus vastes à mesure que les années le faisaient plus chenu, ces poèmes « des nymphéas » où s'évoquent les parfums, les tiédeurs, les fraîcheurs de l'onde, et les énormes silences de l'été.

Depuis la fin de sa période d'Argenteuil, Claude Monet avait éliminé de ses toiles les petites figures réalistes qui couraient sur les berges. Mais on a l'impression que s'il eût vécu — et donc peint — dix ans de plus, les grandes brumes des nymphéas eussent pris

forme humaine, et comparables au *Polyphème* de Poussin, fussent devenues des génies et des nymphes.

Sauf en ce qui concerne Degas, arrêté par la cruauté de son scepticisme apparent : sauf en ce qui concerne Cézanne, hypnotisé et arrêté dans sa marche par le désir d'enrichir toujours davantage ses moyens d'expression, on peut dire que tous, Gauguin, Renoir, Seurat et Monet même, ont accédé davantage vers le grand art classique à chacune de leurs années nouvelles.

Il s'agissait donc bien d'un perfectionnement raisonné, d'une ascension voulue, en sorte que l'on serait tenté de dire aussi du sentiment classique, qu'un peu de savoir en détourne, mais que beaucoup de savoir, d'expérience et d'amour y ramène.

Vue à la distance qui nous en sépare aujourd'hui, cette unanimité d'efforts, dans un temps si défavorable, vers la composition, l'ordre et la poésie, apparaît avec une grandeur à la fois majestueuse et mystérieuse, et comme le gage de la vitalité de notre art.

APPENDICE

ORIGINE DES « INDÉPENDANTS »

Les origines des Indépendants furent rapportées par Gustave Coquiot, *Seurat*, page 139 et suivantes (d'après les renseignements fournis par Paul Signac), et par Paul Signac, *Fondation de la Société des Artistes indépendants*, dans la revue *Partisans*, 3[e] série, janvier 1927.

A la première exposition du « *Groupe* des Artistes indépendants » en 1884, auquel devait succéder, la même année, la « *Société* des Artistes indépendants » figurait Henry Cros, artiste savant, épris des techniques anciennes, auxquelles il consacra des études pleines de précisions scientifiques. La pâte de verre, la peinture à la cire et à l'encaustique furent les moyens dont il souhaitait qu'on reprît l'usage et grâce auxquels il réalisa des œuvres d'un très haut intérêt. Cette même année 1884, Henry Cros publiait en collaboration avec Charles Henry, un traité sur *L'Encaustique et les autres procédés de la peinture chez les anciens*. On a souvent confondu par la suite Henry Cros (né en 1840 à Narbonne, mort en 1907 à Sèvres) et Henri Edmond Cross, de son vrai nom Delacroix (né en 1856 à Douai, mort en 1910 au Lavandou). Cette confusion s'est produite notamment lors de la vente anonyme faite à l'hôtel Drouot par M. Gustave Coquiot, le 4 février 1922, vente dans le catalogue de laquelle figuraient, à côté de deux aquarelles d'Henri Edmond Cross, correctement mentionnées, six pâtes de verre d'Henry Cros. Or sur la page de titre du catalogue on lisait : « Pâtes de verre de H.-E. Cross », et dans le texte de la brochure : « Pâtes de verre de Henri Cross. »

La deuxième exposition de la *Société* des Artistes indépendants eut lieu, du 21 août au 21 septembre 1886, dans les baraquements de la rue des Tuileries, où s'était abrité, en 1884, le « Groupe » de peu recommandable mémoire. Ce groupe, d'ailleurs, tenta de ressusciter au même endroit et dans ce même mois d'août 1886. Il s'était installé dans des baraquements, porte à porte avec la *Société* des Artistes indépendants. Signac nous a raconté que les plus ardents parmi ces derniers montaient la garde près de *leur* entrée, assurant aux passants que c'était ici et non à côté que se trouvaient « les Impressionnistes », c'est à dire, dans leur langage et dans celui du public, les artistes de la pointe de l'avant-garde.

CHEVREUL ET LA LOI DU CONTRASTE SIMULTANÉ

Il y a trois textes à peu près semblables de la *Loi du contraste simultané*, tous épuisés depuis longtemps en librairie.

La première édition, qui comporte un volume in-8°, plus un atlas en couleurs, parut en 1827.

Le même texte, ou à peu près, figure dans le tome XXXIII des *Mémoires de l'Académie des sciences*.

Une seconde édition fut faite, aux frais de l'État, en 1889, à l'occasion du centenaire de Chevreul encore vivant. Elle se présente sous forme de deux grands volumes in-folio.

Delacroix avait deviné quelles utiles réponses les précisions de Chevreul auraient apportées aux questions qu'il se pose constamment dans son Journal : de quelle assurance elles auraient doté ses propres affirmations. Seul un hasard empêcha Delacroix de rencontrer Chevreul en 1853. (Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, p. 45.)

CHARLES BLANC ET LA GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN

On peut supposer aussi que Seurat parcourut d'abord, mû par une simple curiosité historique, la *Grammaire des Arts du dessin*, que Charles Blanc avait publiée en 1867. Dans ce livre se trouvaient indiqués, d'une manière très accessible, quelques-uns des résultats harmonieux qu'on obtient nécessairement par une utilisation scientifique des rapports que les couleurs entretiennent entre elles.

Il est probable qu'il connut aussi les passages de Ruskin relatifs à ces questions. Par contre, il est à peu près certain qu'il n'a pas lu les travaux de Gœthe sur l'optique.

CHARLES HENRY

Charles Henry est né à Bollwiller (Haut-Rhin), le 6 mai 1859 ; il mourut le 3 novembre 1926, à l'hôpital de Versailles. Il fut Directeur du laboratoire de Physiologie des sensations à l'École des Hautes Études. Il écrivit de nombreux ouvrages relatifs à l'esthétique des nombres, notamment :

Introduction à une esthétique scientifique, Paris, Revue contemporaine, 1855. — *Le Rapporteur esthétique de M. Charles Henry, notice sur ses applications à l'art industriel, à l'histoire de l'art, à l'interpretation de la méthode graphique, en général à l'étude et à la rectification esthéthique de toutes formes*, Paris, G. Seguin, 1888. — Le *Cercle chromatique de M. Charles Henry, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale du contraste, du rythme et de la mesure*. Paris, C. Verdin, 1888.

Un des derniers et des plus fidèles disciples de Charles Henry est le sculpteur Pimienta.

LE DESSIN « *BRODERIE* » DE GEORGES SEURAT

Ce dessin, historiquement très important, puisque c'est grâce à lui que, pour la première fois, un critique écrivit le nom de Seurat, a été reproduit : 1° dans la *Revue Encyclopédique* (année 1892, p. 1104) : 2° dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mai 1926 : 3° à la page 3 du catalogue de l'Exposition Seurat, de novembre décembre 1926, à la galerie Bernheim Jeune.

VICTOR JOZE, AUTEUR DE « L'*HOMME A FEMMES* »

Le dessin sur papier calque d'après lequel fut clichée la couverture du livre de Victor Joze est le n° 377 de l'inventaire de 1891 et le n° 97 de l'exposition des dessins de Seurat faite à la galerie Bernheim Jeune, en 1926. On connaît aussi un croqueton de Seurat, projet de ce dessin, sur papier calque.

Le romancier Victor Joze avait lié le destin de ses livres à celui de Seurat, de Toulouse-Lau-

trec et de Bonnard. Toulouse-Lautrec fit pour lui la couverture et l'affiche de *Reine de Joie*; l'affiche aussi de *Babylone d'Allemagne*, dont Bonnard dessina la couverture.

CAMILLE PISSARRO ET LA TECHNIQUE « DIVISÉE »

On trouvera l'histoire de la conversion, qui fut momentanément complète, de Camille Pissarro au « divisionnisme », dans l'excellent ouvrage de M. Adolphe Tabarant, *Pissarro*, Rieder, 1924, pages 25 et suivantes. Au moment où il se mit à peindre selon les doctrines techniques de Seurat, en 1886, Camille Pissarro habitait Eragny-sur-Epte. Peu s'en fallut qu'après avoir quitté l'impressionnisme pour le divisionnisme, Camille Pissarro ne se tournât vers les tendances synthétiques de Gauguin, dont il avait en grande partie formé le talent. A la fin de l'année 1890, il vint trouver Maurice Joyant, qui assumait, en remplacement de Théodore Van Gogh, frère de Vincent Van Gogh, la gérance de la maison Goupil, boulevard Montmartre, dont M. Boussod était le directeur. M. Maurice Joyant dit : « C'est ainsi que le doux et bon Camille Pissarro, en crise passagère de pointillisme, vint un jour le reniant et décréta, l'index levé, devant M. Albert Besnard : « Symbolique, il faut être symbolique. » Et Mme Albert Besnard de dire à son mari : « Tu « vois, écoute M. Pissarro, il faut être symbolique ! ». (Maurice Joyant, *Henri de Toulouse Lautrec*, Paris, Floury, 1926, p. 121.)

LES IMPRESSIONNISTES DE 1886

Cette brochure contenait plusieurs articles écrits dans l'année par Félix Fénéon. Les premiers concernaient la VIIIe exposition des Artistes indépendants qui ne s'ouvrit que le 21 août 1886. (B. N. 8° V Pièce 6159.)

LA THÉORIE DE LA « DÉCADENCE »

Vers 1885 la théorie de la décadence de la race latine sombrant volontairement dans un byzantinisme voluptueux, mystique et d'un intellectualisme raffiné, était en honneur parmi certains littérateurs des groupes symbolistes. Ils eurent leurs cénacles, leurs journaux, leurs peintres, leurs modes. Naturellement cette affectation, moquée par certains des écrivains symbolistes eux-mêmes, amusa ou irrita le gros public qui finit par appliquer l'épithète de *décadent* à tout ce qui ressortissait de près ou de loin au mouvement symboliste, et, d'une manière plus simpliste encore, à toute œuvre dont l'aspect ne lui semblait pas conforme à l'idéal académique.

LES POSEUSES

Les *Poseuses* — qu'il faut entendre dans le sens de femmes posant pour un peintre — sont un des tableaux auxquels Georges Seurat avait le plus travaillé. On a vu qu'à la troisième exposition des Indépendants, en 1887, il avait exposé, entre autres envois, une « poseuse » : celle-ci (qu'on retrouvera entre les deux poseuses assises du grand tableau *Poseuses*, exposé aux Indépendants de 1888) était peinte sur un panneau de petit format (25 sur 16 cm.). Mais cette peinture était poussée

à son dernier degré d'achèvement, plus minutieusement exécutée qu'aucune autre œuvre de Seurat.

Le tableau définitif des *Poseuses* a appartenu d'abord au poète Gustave Kahn, puis après avoir passé entre les mains de M. Ambroise Vollard, appartint au comte Kessel qui le conservait non à son domicile de Weimar, mais à son domicile de Berlin. En 1926 le tableau des *Poseuses* devint la propriété de la fondation Barnes (à Meryon, faubourg de Philadelphie). Ce tableau fut acquis, par la fondation Barnes, pour un prix d'environ deux millions et demi. Ce chiffre est à rapprocher d'une lettre écrite par Seurat, le 17 février 1889, à M. Octave Maus, promoteur des salons des « XX », de Bruxelles. Cette lettre est extraite de la page 87 d'un livre documentaire à tirage restreint, publié par Mme veuve Maus et dont le titre exact est *Trente années de luttes pour l'art* (1884-1914), par Madeleine Octave Maus (Bruxelles, 1926, Librairie de l'Oiseau bleu).

Voici la lettre de Seurat :

« Mon cher Monsieur Maus,

« Je vous remercie infiniment de ce que vous avez écrit sur moi dans « La Cravache » du 16. Croyez à toute ma reconnaissance. J'aurais voulu connaître le nom de l'amateur. Si vous pouviez obtenir 60 francs de mon dessin, je serais satisfait.

« Quant à mes Poseuses, je suis très embarrassé pour en fixer le prix. Je compte, comme frais, une année à 7 francs par jour : ainsi voyez où cela me mène. Pour me résumer, je vous dirai que la personnalité de l'amateur peut me payer la différence de son prix au mien. Bien à vous, Seurat. »

On peut citer deux esquisses d'ensemble du tableau *Poseuses*. L'une, d'environ 16 sur 20 cm. appartient à M. Paul Signac. L'autre, sensiblement plus grande, a appartenu successivement à MM. Jules Christophe, B. A. Edunski, Hoschschiller, Bernheim Jeune, John Quinn. C'est cette esquisse qui est reproduite dans le livre de M. Gustave Coquiot et non le grand tableau.

LES « CROQUETONS » DE SEURAT

Au Salon des Indépendants de 1887, Seurat exposait, entre autres envois, douze « croquis ». Il s'agissait de douze études, toujours peintes sur panneaux 25 16, de ces études que Seurat appelait des « croquetons », groupées dans un même cadre. Vraisemblablement étaient ce les 12 études, « 12 studies » qui avaient figuré en bloc avec d'autres œuvres plus importantes de Seurat à une exposition « Works in oil and pastel by the impresionists of Paris », présentées en 1885-1886, par Durand Ruel, à New-York. D'où vient alors ce mot de « croquis » au catalogue de 1887 ? Peut être Seurat craignait-il que le mot « croquetons » ne fût pas compris. Peut être aussi que les rédacteurs du catalogue ont substitué d'office « croquis » à « croquetons ».

LA SOCIÉTÉ DES « XX », DE BRUXELLES, ET GEORGES SEURAT

Cette société courageuse et accueillante aux talents nouveaux avait, précédemment, invité Seurat. Il avait figuré à son exposition, en 1887, avec *Un dimanche à la Grande-Jatte* et six paysages de Grandcamp et d'Honfleur ; à celle de 1889 avec les *Poseuses*, sept paysages et trois dessins. Il sera encore l'invité des « XX » lors de leur exposition de 1891, avec le *Chahut*, deux vues du Crotoy et quatre de Gravelines.

LE CHAHUT

Le *Chahut* appartint successivement au poète Gustave Kahn, à l'historien d'art Julius Meier Graefe, à la Galerie Druet et au peintre allemand Richard Goetz. La collection Goetz qui avait été mise sous séquestre de guerre, fut liquidée à l'hôtel Drouot, le 23 février 1922, et le *Chahut* fut alors adjugé à Mme Kröller, de La Haye. Cette collection comportait trois autres Seurat : *Hospice et phare d'Honfleur*, *Le Crotoy* (*aval*) et une vieille académie : *Nu aux cheveux jaunes*.

LA « SECTION D'OR »

Cette division, nommée par les mathématiciens partage en moyenne extrême raison, revient à placer sur un segment M N donné, un point P, tel que la longueur du plus grand des deux segments ainsi déterminés soit moyenne proportionnelle entre la longueur du plus petit segment et celle du segment entier, soit $\frac{PN}{PM} = \frac{NP}{MN}$. La valeur commune à ces deux rapports est le « nombre d'or » soit $1/2\ (\sqrt{5}-1)$.

LES TRAVAUX DE D. SUTTER, INSPIRATEUR DE GEORGES SEURAT

L'ensemble des études de M. D. Sutter dans la revue *L'Art*, commençait à la page 74 de la VIe année, tome I, et se poursuivait aux pages 124 et 147, lesquelles ne se retrouvaient point dans les papiers de Seurat.

M. D. Sutter, qui était né à Genève le 12 janvier 1811, mourut à Paris, en 1880. Il avait publié, en 1858, la *Philosophie des Beaux Arts*. En 1859, une nouvelle *Théorie simplifiée de la perspective*, qui remplaça celle de Monge dans les écoles du gouvernement. En 1865, l'*Esthétique générale et appliquée*, puis un traité sur l'*Enseignement de la sculpture chez les Grecs*, et un *Nouveau traité de perspective* spécial au dessin d'après nature. De 1865 à 1870, il avait professé un cours gratuit d'esthétique, à l'École des Beaux Arts. Ses travaux sur la musique et sur l'*Acoustique musicale*, (fondée sur les nombres harmoniques produits par le mouvement vibratoire de cordes sonores), sur l'*Histoire de la musique depuis les Grecs jusqu'à nos jours*, sont importants. Il avait longtemps collaboré à la *Gazette des Architectes*.

INCOMPRÉHENSION MUTUELLE DES ARTISTES

Édouard Manet méprisa longtemps la peinture de Renoir, Cézanne exécrait celle de Van Gogh et dénigrait celle de Gauguin. Corot et Daumier n'ont rien compris à celle de Claude Monet. Cette sorte de règle comporte d'heureuses exceptions : Delacroix, qui ne pouvait rien ignorer de l'aversion dont l'accablait Ingres, a passé des nuits à recopier avec amour des reproductions de dessins d'Ingres que lui avait confiées Andrieux. Le fait, connu de Baudelaire, fut confirmé par Andrieux, qui en avait été le témoin, au peintre René Piot de qui nous tenons cette attestation.

Gauguin connaissait l'intransigeance et l'animosité de Cézanne à son égard ; pourtant il ne cessa jamais d'exalter le génie de Cézanne.

Par contre, longtemps après la mort de Seurat, Renoir, devant les *Poseuses*, contestait que ce dessin et cette couleur offrissent le moindre intérêt.

LE CIRQUE

Cette toile resta longtemps dans la famille de Seurat. Le *Cirque* fut acquis par Paul Signac au moment de l'exposition organisée en 1900 par la *Revue Blanche*. Le tableau devint ensuite la propriété de M. John Quinn, qui l'a légué, en 1925, au Musée du Louvre. M. Jacques Doucet, à qui appartenait l'esquisse du *Cirque* (55-46 cm.), a donné cette esquisse au Musée du Louvre.

INVENTAIRE DE L'ATELIER DE SEURAT, EN 1891

Le 3 mai 1891, un mois environ après la mort de Seurat, avait été fait l'inventaire de son atelier. Il y avait là :

a) 6 carnets de croquis (au total 120 feuillets).

b) 400 dessins (10 concernaient la *Baignade*, 23 *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, 5 les *Poseuses*, 4 la *Parade*, 1 le *Chahut*, 3 le *Cirque* presque tous sur feuilles volantes, les uns à la mine de plomb, la plupart au crayon Conté.

c) 161 croquetons (dont 13 pour une *Baignade*, 38 pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte*, 4 pour les *Poseuses*, 3 pour la *Parade*, 1 pour le *Chahut*).

d) 42 toiles : 25 étaient antérieures à 1885 (*Paysanne assise dans l'herbe*, *Homme à la houe*, *Pot de lilas...*) ; au nombre des 17 autres figuraient la *Rade de Grand-Camp*, deux Honfleur : la *Maria* et *Entrée du port*, les *Grues* et la *Percée* ; deux *Crotoy* ; la *Parade*, *Femme se poudrant*, et les esquisses de certains de ses grands tableaux.

Pour établir cet inventaire, la famille Seurat s'était adjoint : MM. Félix Fénéon, Maximilien Luce et Paul Signac. L'un quelconque de ceux-ci numérotait, au verso, chaque peinture ou dessin et le contresignait d'initiales, marques qui, sur les dessins, ont généralement cessé d'être apparentes, du fait ultérieur des mises sous verre.

Cette statistique ne permet pas de dire combien Seurat a fait de dessins et de croquetons, mais elle établit — nous dit M. Félix Fénéon — qu'il n'en a pas exécuté moins de sept centaines.

L'EXPOSITION DE LA *REVUE BLANCHE*
(19 mars-5 avril 1900)

Le petit catalogue de cette exposition porte les initiales R.B. (*Revue blanche*). Il était ainsi rédigé :

Georges Seurat (1860-1891). — *Œuvres peintes et dessinées*. Paris. Expositions de la *Revue blanche*, 23, boulevard des Italiens. Du 19 mars au 5 avril. Invitation.

Peinture.

1. — *La Haie* (1881).
2. — *Petit Homme au parapet* (1881).
3. — *Enfant assis*, esquisse (1881).
4. — *Enfant*, esquisse (1881).
5. — *Paysage* (1882) appartient à M. Georges Lecomte.
6. — *Étude* (1883) pour *Une Baignade*.
7. — *Une Baignade*, *Asnières* (1883-1884).

8. — *Paysan* (1884).
9. — *Casseurs de pierres, Le Raincy* (1884).
10. — *Usines*, croqueton (1884).
11. — *Pêcheurs* (1884), étude pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.*
12. — Étude (1884) pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.*
13. — Étude (1885) pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.* Appartient à M. Edmond Cousturier.
14. — Étude (1885) pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.* Appartient à M. Charles Saunier.
15. — Étude (1885) pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.* Appartient à M. Léon Appert.
16. — Esquisse (1885) pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.* Appartient à M.***
17. — *Un Dimanche à la Grande-Jatte* (1884-1886).
18. — *Rade de Grand-Camp* (1885).
19. — *Dans la Rue*, croqueton (1885).
20. — *Le Goûter*, croqueton (1885).
21. — *Champs*, croqueton (1885).
22. — *Faubourg*, croqueton (1886). Appartient à M. T. N.
23. — *Marine, soleil couchant*, croqueton (1886).
24. — *Marine* (Honfleur), croqueton (1886).
25. — *Le Pont de Courbevoie* (1886). Appartient à M. Arsène Alexandre.
26. — *Bout de la Jetée, Honfleur* (1886). Appartient à M. Paul Adam.
27. — *Coin de bassin, Honfleur* (1886). Appartient à M. Émile Verhaeren.
28. — Étude pour les *Poseuses* : la Poseuse de profil (1886-87).
29. — Étude pour les *Poseuses* : la Poseuse de face (1886-1887) ; retouches et cadre en avril-mai 1890. Appartient à M.***
30. — *Port-en-Bessin, entrée de l'avant-port* (1888).
31. — *Port-en-Bessin, l'avant-port à marée haute* (1888). Appartient à M. Paul Alexis.
33. — *Le Crotoy, amont* (1889).
34. — Esquisse (1889) du *Chahut.* Appartient à M. Paul Signac.
35. — *Jeune femme se poudrant* (1889-1890).
36. — *Le Chenal de Gravelines, direction de la mer* (1890). Appartient à M. Léon Appert.
37. — *Le Chenal de Gravelines, Petit Fort Philippe* (1890).
38. — Esquisse (1890) du *Cirque.*
39. — *Cirque* (1891, inachevé).

Dessins, parmi quoi :

40. — *Broderie* (1883).
41. — *Garçonnet.*
42. — *Femme lisant.*
43. — Autre *Femme lisant.*
44. — *Paysans.*
45. — *Homme assis.* Appartient à M. Edmond Cousturier.
46. — *Femme cousant.*
47. — *Cheval.*
47. — Étude de terrain (1885) pour *Un Dimanche à la Grande-Jatte.*
49. — *Dîneur.*
50. — *Roses dans un vase.* Appartient à M. R.
51. — *Vieil homme en marche.*
52. — *Paul Signac* (1890). Appartient à M. P. S.
53. — Étude pour le *Cirque* (1890).

EXPOSITIONS D'ŒUVRES DE GEORGES SEURAT

Plusieurs expositions posthumes de Georges Seurat ont été organisées. Après celle de la *Revue Blanche* (66 peintures et 257 dessins), il faut mentionner :

Du 14 décembre 1908 au 9 janvier 1909, à la galerie Bernheim Jeune, une exposition de 85 peintures et 128 dessins.

Du 15 au 31 janvier 1920, à la galerie Bernheim Jeune, une exposition de 35 peintures et 27 dessins.

En octobre 1922, à la galerie Devambez, une exposition de 20 dessins.

Du 4 au 27 décembre 1924, à la galerie Joseph-Brummer, à New York, une exposition de 20 peintures et de 11 dessins.

Du 29 novembre au 24 décembre 1926, à la galerie de Bernheim-Jeune, une exposition de 5 peintures et de 148 dessins.

Des rétrospectives Seurat ont été incorporées par les XX, de Bruxelles, à leur Salon de 1892 (18 toiles, 12 croquetons, 9 dessins) ; aussi, par la Société des Artistes indépendants,

1° à son VIII[e] salon (19 mars-27 avril 1892, 36 peintures, 10 dessins),

2° à son XX[e] salon (24 mars-30 avril 1905, 29 peintures, 15 dessins),

3° à sa Rétrospective générale (20 février-21 mars 1926, 6 peintures, 15 dessins).

BIBLIOGRAPHIE MÉTHODIQUE [1]

GÉNÉRALITÉS

Courajod (Louis). — Origines de l'art moderne (Leçon d'ouverture à l'École du Louvre). Paris, 1894, in-8°. B.A.A. Broch. 9208.

Lemonnier (Henry). — L'art moderne, 1500-1800. Essais et esquisses. Paris, 1912, in-12.

Montaiglon (Anatole de). — Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793, 10 vol. in-4°, table. Paris, J. Schemit, 1909. Estampes Ya^{3}4.

Lapauze (Henry). — Histoire de l'Académie de France à Rome. Paris, Plon, 1924, 2 vol.

Benoît (François). — L'Art français sous la Révolution et l'Empire : les doctrines, les idées, les genres, in-4°. Paris, L. H. May, 1897, 2 ex. 4° V 4279 et 4° V 4374.

Focillon (Henri). — La peinture au xixe siècle. Le retour à l'antique. Le romantisme. Paris, H. Laurens, 1927, in-8°, 8° V 46915 (1).

Focillon (Henri). — La peinture aux xixe et xxe siècles. Du réalisme à nos jours. Paris, H. Laurens, 1928, in-8°. 8° V 46915 (2).

Michel (André). — Sur la peinture française au xixe siècle. Paris, Armand Colin, 1928.

ÉTUDES D'ENSEMBLE SUR LES DOCTRINES D'ART

Fontaine (André). — Les Doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot. Paris, H. Laurens, 1909, in-8°. 8° V 32921. Estampes Ya^{3}36.

Mustoxidi (T.-M.). — Bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914. Paris, Champion, 1920, in-8°. 8° Q 4654.

Mustoxidi (T.-M.). — Les systèmes esthétiques en France, envisagés surtout au point de vue de leur caractère scientifique, 1700-1890. Paris, Jouve et Cie, 1918, in-8°. 8° R 30766.

ESTHÉTICIENS ET RÉDACTEURS DE DOCTRINES D'ART

Alberti (Léon-Battista). — De la statue et de la peinture (Traité). Traduit du latin en français par Claudius Popelin. Paris, Lévy, 1869, in-8°. B.A.A. 143-5.

Cousin (Jean). — Livre de perspective de Jean Cousin. Paris, impr. de J. Le Royer, 1560, in f°. Fol. V 502.

1. Nous avons fait figurer la cote de bibliothèque toutes les fois que nous avons retrouvé cette indication dans nos fiches. Les cotes que n'accompagne aucune mention sont celles de la Bibliothèque Nationale. Le mot *Estampes* signifie Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Les initiales *B.A.A.* signifient Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Delorme (Philibert). — Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, trouvées n'a guères par Philibert de l'Orme. Paris, impr. de F. Morel, 1561, in-f°. Rés. V 364.

Péladan (Joséphin). — Léonard de Vinci. Traité de la peinture. Paris, Delagrave, 1921.

Bellori. — Mesures de la célèbre statue de l'Antinoüs, suivies de quelques observations sur la peinture. Traduit par Gault de Saint-Germain. Paris, Perlet, 1803, in-16. B.A.A. 30 R 18.

Pader (Hilaire). — La peinture parlante. Toulouse, 1657, in-4°. V 10317.

Félibien (André). — De l'Origine de la peinture et des plus excellents peintres de l'antiquité, dialogue. Paris, P. Le Petit, 1660, in-4°.

Dufresnoy (Charles-Alphonse). — L'Art de peinture de Charles Alphonse Du Fresnoy, traduit en français avec des remarques (par Roger de Piles). Paris, Langlois, 1668, in-8°. V 23873.

Félibien (André). — Conférence de l'académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667. Paris, F. Léonard, 1668, in-4°. Réserve V 1431.

Le Blond de La Tour. — Lettre du sieur Le Blond de La Tour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture... Bordeaux, P. Du Coq, 1669, in-8°. V 24200.

Dupuy Du Grez (Bernard). — Traité sur la peinture. Toulouse, impr. de Vve J. Pech et A. Pech, 1669, in-4°. V 10320.

Félibien (André). — Description de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy. Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671, in-12. Inv. V 24077.

Piles (Roger de). — Dialogue sur le coloris. Paris. N. Langlois, 1672, in-8°. V 29362.

Félibien (André). — Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent... Paris, J. B. Coignard, 1676, in-4°. 2 ex. V 10197 et Réserve V 1430.

Piles (Roger de). — Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Paris, N. Langlois, 1677, in-8°. V. 23910.

La Fontaine (de). — L'Académie de la peinture. Paris, B. Loyson, 1676, in-16. Estampes Yb¹3.

Restout (Jacques). — La réforme de la peinture. Caen, impr. Jean Briard, 1681, in-8°. V 24086.

Félibien (André). — Le songe de Philomathe. Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1683, in-4°.

Catherinot (Nicolas). — Traité de la peinture par le sieur Catherinot (18 octobre 1687). In 4° 5 exempl. Rés. V 1740, 1741, 1742. Rés. Z 1574. Rés. mZ 12 (156).

Testelin (Henry). — Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture. Paris, Vve Mabre-Cramoisy, 1696, in-f°. V 2552.

Monier (P.). — Histoire des arts qui ont rapport au dessein. Paris. P. Giffart, 1698, in-8°.

Piles (Roger de). — Abrégé de la vie des peintres. Paris, Langlois, 1699, in 12. Estampes, Yb¹28.

Félibien (André). — Conférences de l'académie Royale de peinture et de sculpture. Londres, D. Mortier, 1705, in-12. Inv. V 39057.

Félibien (André). — Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Nouvelle édition augmentée des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, de l'Idée du peintre parfait et des Traités des dessins, des estampes, de la connaissance des tableaux et du goût des nations. — Amsterdam, E. Roger, 1706, 4 vol. in 12. Inv. V 39058-39061.

Félibien (André). — L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres. Londres, D. Mortier, 1707, in-12. Inv. V 24087.

Fénelon (François de Salignac de La Mothe). — Dialogue sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier, avec une Lettre écrite à l'Académie françoise,... Paris. F. Delaulne, 1718, in-12. X 18635.

Bastier (Paul). — Fénelon, critique d'art. Paris, E. Larose, 1903, in-8°. Ln²⁷50198.

Coypel (Antoine). — Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Paris, impr. de J. Collombat, 1721, in 4°. 2 ex. Rés. V 1432, 1766.

Fontaine (André). Les conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'après les manuscrits des archives de l'École des Beaux-Arts. Fontemoing.

Batteux (Abbé Charles). — Les Beaux Arts réduits à un même principe. Paris, Durand, 1746, in-8°. Z 11327, id. 1747. 2 exemp. Z 11328, 11329, id. Réserve Z 1465.

La Font de Saint-Yenne. — Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746. La Haye, J. Neaulme, 1747, in 12. 3 ex. V 24876, 24879, 43420.

Bottari. — Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Publiées à Rome en 1754. Traduites par L. J. Jay, correspondant de l'Institut royal de France. Paris, 1817, in-8°.

Cochin (Charles Nicolas). — Les Misotechnites aux enfers, ou Examen des « Observations sur les arts », par une société d'amateurs. Amsterdam, 1763, in-12. 2 ex. V 35021, 20306.

Bosse (A.). — Le peintre converty aux précieuses et universelles règles de son art. Paris, en l'Ile du Palais, 1767, in-4°. Estampes Yb12.

Sur la peinture. La Haye et Paris, Hardouin, 1782, in-12. Estampes Yb19.

Winckelmann. — Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture. Paris, 1786, in-8°. B.A.A. 118-12.

Lettre d'un artiste à M... député de l'Assemblée nationale sur les nouveaux écrits qui ont rapport aux Beaux-Arts et aux sociétés d'artistes. 20 mai 1791, in-4°. B.A.A., broch 2494.

Watelet et Levesque. — Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. Paris, 1792, 5 vol. in 8°. B.A.A. 224 2.

Fourcroy (A. F.). — Discours sur l'état actuel des sciences et des arts dans la République Française. Paris, 1793, in-8°. B.A.A. 58-12.

Le Barbier. — Des causes physiques et morales qui ont influé sur le progrès de la peinture et sculpture chez les Grecs. Paris, an IX, in-8°. B.A.A., broch. 9690.

Reynolds (J.). — Discours sur l'art. Traduction, notice et notes par J. L. Blanchot, sculpteur, Paris, librairie Hatier, 1922, in-16. 8° V 43921.

Gilpin (William). — Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage, suivis d'un poème sur la peinture du paysage... traduit de l'anglais par le Baron de B... (Blumenstein). Breslau, impr. de G. T. Korn, 1799, in-8°. V 24961.

Ballanche (Pierre-Simon). — Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts, par P. S. Ballanche fils. Lyon, impr. de Ballanche et Barret, 1801, in-8°.

Reveron Saint-Cyr. — Essai sur le perfectionnement des Beaux Arts par les sciences exactes, ou calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique. Paris, Pougens, an XII, 1803. 3 vol. in-8°. V 24936 24937.

Emeric David (Toussaint, Bernard). — Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes, ou Mémoires sur cette question proposée par l'Institut national de France : Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seroient les moyens d'y atteindre? Paris, Ve Nyon aîné, an XIII, 1805, in 8°. V 23672.

Rapport présenté à l'Empereur en son Conseil, le 5 mars 1808 par la classe des Beaux Arts à l'Institut, sur l'état des Beaux-Arts en France depuis vingt ans, in-4°. B.A.A. 129-5.

Sobry (J.-F.). — Poétique des arts ou cours de peinture et de littérature comparée. Paris, Delaunay, 1810, in-8°. V 24938 et 52908.

Paillot de Montabert (Jacques Nicolas). — Théorie du geste dans la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre, suivie des principes du beau optique, pour servir

à l'analyse de la beauté dans le geste pittoresque. Paris, Magimel, 1813, in-8°. V 48717.

Deseine (Louis Pierre). — Notices historiques sur les anciennes académies royales de peinture, sculpture de Paris et celle d'architecture. Paris, Le Normant, 1814, in-8°. V 36582.

Droz (Joseph). — Étude sur le beau dans les arts. Paris, Renouard, 1815, in 8°. V 36960.

Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Paris, Galerie des Tableaux, rue du Gros-Thenet, 1817, in-12. Estampes Yb¹15.

Lenoir (Alexandre). — La vraie science des artistes, ou recueil de préceptes et d'observations formant un corps complet de doctrine sur les arts dépendans du dessin. Paris, B. Mondor, 1823, in-8°. Tome I, seul, à la B.N. V 44680.

Bertrand (François-Gabriel). — Du goût et de la beauté considérés dans les productions de la nature et des arts. Caen, impr. de T. Chalopin, 1829, in-4°. Z 7791.

Girodet Trioson (Anne Louis Girodet de Roussy, dit). — Œuvres posthumes de Girodet-Trioson... suivies de sa correspondance, précédées d'une notice historique et mise en ordre par P. A. Coupin. Paris, J. Renouard, 1829. 2 vol. in-8°. Z 49759, 49760.

Paillot de Montabert (Jacques Nicolas). — Traité complet de peinture. Paris, J. F. Delion, 1829-1851. 9 volumes in 8°. 1 vol. de planches in-4°. 8° V 17587. Planches 4° V 9406.

Chenavard (Antoine Marie). — Sur le goût dans les arts, discours prononcé à l'Académie royale de Lyon, le 14 juillet 1831. Lyon, L. Babeuf, 1831, in-8°. Vp 19970.

Bordes de Parfondry (J.). — Vue sur l'art (Article publié par l'« Artiste », tome XII, page 61, année 1836). Étude sur l'art (id.), tome XIV, p. 213, 249, 261, années 1837-1838. Z 5434.

Quatremère de Quincy. — Considérations sur les arts du dessin en France. Paris, Desenne, 1791, in-8°. V 23850, aux Estampes Yb¹10.

Quatremère de Quincy. — Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin. Paris, A. Le Clerc et Cie, 1837, in-8°. V 50289.

Schneider (René). — L'esthétique classique chez Quatremère de Quincy, Paris, Hachette et Cie, 1910, in-8°. 8° V 15528 et 8° V 34824.

Schneider (René). — Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830). Paris, 1910, in-8°. B A.A. 70-4.

Dreuille. — Rapport fait par M. Dreuille sur le traité complet de la peinture de M. de Montabert. Paris, impr. de Ducessois, 1842, in-8°. Vp 7659. Estampes Yb¹19.

Jeanron (Philippe-Auguste). — Origine et progrès de l'art, études et recherches, Paris, Techner, 1849, in 8°. V 42545. B.A.A. 865.

Guizot (François). — Étude sur les beaux-arts en général. Paris, Didier, 1852, in-8°.

Maillet (Auguste). — Origines de la peinture. Paris, Bonaventure et Ducessois, 1855, in-12. Estampes Yb¹21.

Paillot de Montabert (Jacques-Nicolas). — L'Artistaire. Livre des principales initiations aux Beaux Arts, la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la mimique et la gymnastique. Paris, A. Johanneau, 1855, in-8°. V 48715.

Guizot (F.-P.-G.). — Étude sur les Beaux Arts en général. Paris, 1858, in 8°. B.A.A. 117-13.

Pfau (Louis). — Études sur l'art. Paris, 1862, in-8°. B.A.A. 136-14.

Viollet le Duc (Eugène Emmanuel). — Esthétique appliquée à l'histoire de l'art (Cours de M. Viollet le Duc. Ecole des Beaux-Arts). Publiés dans la *Revue des Cours littéraires de la France et de l'étranger*. N° 13, 14, 15, 21, 28, 31, 32, 33, 35, 44 et 45 de 1864, in 4°. Z 9892.

Réorganisation de l'École impériale des Beaux Arts. Paris, A. Morel, 1864, in-4°. Estampes Ya 59.

Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, 1864, 4 vol. in-4°. B.A.A. 104, 1.

VITET (Louis). — Études sur l'histoire de l'art. Paris, 1867, 4 vol. in-8°. B.A.A. 44-7.
BOULANGER (Gustave). — A nos élèves. (Discours sur les tendances actuelles de l'école française et sur la nécessité de l'enseignement artistique.) Paris, impr. de A. Lahure, 1885. in-12. 8° V pièce 5421. Estampes Ya²74.
L. JANMOT. — Opinion d'un artiste sur l'art. Lyon, 1887, in-8°. B.A.A. 86-8.
JUGLAR (Louis). — Le style dans les arts et sa signification historique, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris. Paris, Hachette, 1901, in-8. 8° V 29073.
GERMAIN (Alphonse). — Le sentiment de l'art et sa formation par l'étude des œuvres. Paris, Bloud, 1904, in-8°. 8° V 30276.
GAULTIER (Paul). — Le sens de l'art, sa nature, son rôle, sa valeur. Paris, Hachette, 1907, in-8°.
Chanoine GABORIT. — Le Beau dans la nature. Le Beau dans les arts (5ᵉ édition). 2 vol. in-8°. Lyon et Paris, Emmanuel Vitte, 1913. 8° V 36911.
BERNARD (Émile). — Sur l'art et sur les maîtres. Paris, Éditions de la Douce France, 1922, in-8°. 8° V 42867.
ARNOULT (Léon). — L'idéalisme dans les arts. Paris, Bureau d'art, 1924.
HOURTICQ (Louis). — La vie des images. Paris, Hachette, 1927, in-4, 246 p., fig. B.A.A. 15-8.

L'ESTHÉTIQUE DE PLATON

LEVÈQUE (Charles). — Platon considéré comme fondateur de l'esthétique. Paris, Auguste Durand, 1857, in 8°. R 41855.
SORTAIS (Gaston). — De la beauté d'après Platon, Aristote et saint Augustin. Paris, V. Reteaux, 1898, in-8°. 8° R pièce 7892.

POUSSIN

BELLORI (Giovanni-Pietro). — Vie de Nicolas Poussin d'Andeli, Français, peintre, traduite par Georges Rémoud. Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1903, in-8°. 8° Ln²⁷ 50599.
GAULT DE SAINT-GERMAIN. — Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'École française. Paris, 1804, in-8°. B.A.A. 82 d I.
GANDAR (E.). — Les Andelys et Nicolas Poussin. Paris, 1860, in-8°. B.A.A. 92 d 19.
ADVIELLE (Victor). — Recherches sur Nicolas Poussin et sa famille. Paris, G. Rapilly, 1902, in-8°.
POUSSIN (Nicolas). — Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny. Paris, J. Schemit, 1911, in-8° (*Archives de l'art français*. 8° V 234).
MAGNE (Émile). — Nicolas Poussin, premier peintre du Roi (1594-1665). Bruxelles, 1914, in-fol.
POUSSIN (Nicolas). — Collection des lettres de Nicolas Poussin. Paris, 1824, in 8°. B.A.A. 159 d 7.
MAGNE (Émile). — Nicolas Poussin, premier peintre du Roi. Paris, Émile Paul, 1928, in-8°.
DESJARDINS (Paul). — Poussin. Paris, Henri Laurens (s. d.), in-8°. 8° Ln²⁷50877.
COURTHION (Pierre). Nicolas Poussin. Paris, Plon, 1929, in-8°. (Nobles vies, grandes œuvres.) B.A.A. 185 d 28.
Lettres de Poussin, publiées avec une introduction, par Pierre du Colombier. Paris, Cité des Livres, 1929.

LE SENTIMENT CLASSIQUE

DESJARDINS (Paul). — La méthode des classiques français. Corneille, Poussin, Pascal. Paris, Armand Colin, 1904, in-16. 8° Z 16341.

BAKST (Léon). — Les formes nouvelles du classicisme dans l'art. (*Grande Revue*, 25 juin 1910.)
SAUVEBOIS (Gaston). — L'Équivoque du classicisme. Paris, L'Édition libre, 1911, in 16.

DIDEROT

DIDEROT. — Œuvres complètes revues sur les éditions originales, par J. Assezat, t. 10, 11 et 12, in-8°. Paris, 1876.

STENDHAL

BEYLE (Henri). — Histoire de la peinture en Italie. Paris, P. Didot l'aîné, 1817, 2 vol. in-8°. V 23979-23980.
BEYLE (Henri). — Histoire de la peinture en Italie. Paris, Michel Lévy, 1854, in-18. V 23981. 1860 (id.) V 23982. 1868 (id.) V 23983.
BEYLE (Henri). — Mélanges d'art et de littérature. Paris, Michel Lévy, 1867, in 18. Z 61175.

LE ROMANTISME

GAUTIER (Théophile). — Collection des tableaux modernes de M. Edwards (Une galerie romantique, par Théophile Gautier). Paris, 1870, in-4°. 4° V 36 (146 *bis*).
GAUTIER (Théophile). — Histoire du romantisme. Paris, Bureaux de l'administration du « Bien public », 1872, in-4°. Z p 122.
GAUTIER (Théophile). — Histoire du romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868. Avec index alphabétique. Paris, G. Charpentier, 1874, in-18.
ROSENTHAL (Léon). — La peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française. Paris, 1900, in-4°. B.A.A. 168-7.
LASSERRE (Pierre). — Le romantisme français. Paris, Mercure de France, 1907.
MAURY (Lucien). — Classiques et romantiques. Paris, Perrin et Cie, 1910, in-16. 8° Z 18809.
ROSENTHAL (Léon). — La peinture romantique sous la monarchie de Juillet. Paris, 1912, in-4°. B A.A., broch. 3065.

DU ROMANTISME AU RÉALISME

ROSENTHAL (Léon). — Du romantisme au réalisme. Les conditions sociales de la peinture sous la monarchie de Juillet. Paris, 1910, in-8°. B.A.A. broch. 91-65.
ROSENTHAL (Léon). — Du romantisme au réalisme. Essai sur l'évolution de la peinture en France. Paris, H. Laurens, 1914, in-8°. B.N. 8° V 37802 B.A.A. 142 d 8.

LE RÉALISME

CHAMPFLEURY. — Le Réalisme. Paris, Michel Lévy, 1857, in-18. Z 44993.
LAVERGNE (Claudius). — Du réalisme historique dans l'art et l'archéologie. Paris, A. Morel, 1864, in-4°. Estampes Yb¹118.
HEURLE (Victor de). — Le Réalisme dans la littérature et dans les arts. Paris, G. Baillère, 1865, in-8°. Zp 2517.
LENOIR (Paul). — Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris, Quentin, 1889, in-8°. 8° Z 11281.

KAHN (Gustave). — La Conception réaliste de l'art. (*Nouvelle Revue*, 15 mars 1905.)
TROUBAT (Jules). — Souvenirs sur Champfleury et le réalisme. Paris, L. Duc et Cie, 1905, in 8°. 8° Ln27 52649.
CASSAGNE (Albert). — La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris, Hachette, 1906, in-8°. 8° Z 17034.
PELISSIER (Georges). — Le Réalisme du romantisme. Paris, Hachette, 1912, in-16.
LOCQUIN (Jean). — La Peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785. Paris, Laurens, 1912, in-4°.
BOUVIER (Émile). — La bataille réaliste, 1844-1857. Paris, s. d., in-8°. B.A.A.273-8.

LAMENNAIS

LAMENNAIS. — De l'Art et du Beau, tiré du 3e volume de l'Esquisse d'une philosophie. Paris, Garnier frères, 1865. in-18. V 43642.

TAINE

TAINE (Hippolyte). — Philosophie de l'art. 2 vol. Paris, Hachette, 1909, in-16.
TAINE (Hippolyte). — Derniers essais de critique et d'histoire. Paris, Hachette, 1909, in 16.
MOLLIÈRE (Antoine). — Étude sur la philosophie de l'art de M. H. Taine. Lyon, impr. de L. Perrin, 1866, in-8°. Rés. V 3092.
PÉLADAN (Joséphin). — Réfutation esthétique de Taine. Paris, Mercure de France, in-18.
ZOLA (Émile). — Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Paris, A. Faure, 1866, in 16.
BRUNETIÈRE (Ferdinand). — Le génie dans l'art. (*Revue des Deux Mondes*, n° du 15 avril 1884, p. 935.) Z 21418.

L'ART ET LA MORALE

RAYMOND (Georges Marie). — De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général. et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples. Paris, Charles Pougens, an VII, in 8°. V 24877 et Rés. V 2447.
PROUDHON (Pierre-Joseph). — Du principe de l'art. Paris, Garnier frères, 1865, in-16. V 50182.
COUDER (Auguste). — Considération sur le but moral des Beaux Arts. Paris, 1867, in 8°. B. A. A. 189 24.
WULF (Maurice de). — La valeur esthétique de la moralité dans l'art. Bruxelles, impr. de Corné Germon, 1892, in-8°. 8° V 25058.
BRUNETIÈRE (Ferdinand). — L'art et la morale (2e édition). Paris, J. Hetzel, 1898, in-12.
GALABERT (Edmond). — Le rôle social de l'art. Paris, Giard et Brière, 1898, in-8°. 8°.
TOLSTOÏ (Léon). — Qu'est ce que l'art? Traduit du manuscrit original russe par E. Halperine Kaminsky. Paris, Paul Ollendorf, 1898, in-16. 8° V 27668.
TOLSTOÏ (Léon). — Qu'est ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction par Teodor de Wyzewa. Paris, Perrin, 1898, in 16. 8° V 27385.
DELACROIX (Henri). — L'art et la vie intérieure. Leçon d'ouverture d'un cours sur la psychologie de l'activité esthétique. (*Revue de Métaphysique et de Morale*, mars 1902.)
FERRON (Marie-Georges). — L'Art dans une société démocratique. thèse pour le doctorat. Paris, Henri Jouve, 1908, in-8°. 8° F 19948.

Lacaze Duthiers (Gérard de). — L'art et la vie. Le Culte de l'idéal ou l'aristocratie. Paris, F. Alcan. 1909, in-16. 8° R 29345.

Perrier (Paul). — Artiste ou philosophe, étude sur le rôle opposé de l'art et de la philosophie dans la civilisation. Paris, Champion, 1915, in-8°.

LA CRITIQUE

Delaborde (Henri). — De l'art et de la critique d'art à propos de quelques livres récents. (*Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1859, p. 208.)

Rosenthal (Léon). — L'histoire de l'art et la culture esthétique. Paris, 1911, in-8°. B.A.A. Brochures. 25 35.

Wolkoff Mouromtzoff (A.). — L'à peu près dans la critique et le vrai sens de l'imitation dans l'art, sculpture, peinture. Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1913, in-4°. 4° V 7804.

Fontaine (André). — Essai sur le principe et les lois de la critique d'art. Paris, Laurens.

THÉOPHILE GAUTIER

Gautier (Théophile). — Salon de 1847. Paris, J. Hetzel, Warnod et Cie, 1847, in-16. V 24625.

Gautier (Théophile). — Les Beaux-Arts en Europe, 1855. (Première et seconde séries.) Paris, Michel Lévy, 1855. 1856, in 12. V 40015-40016. Id., 1857.

Gautier (Théophile). — L'art moderne. Paris, Michel Lévy, 1856, in-12. V 40014.

Gautier (Théophile). — Abécédaire du Salon de 1867. Paris. E. Dentu, 1867. in-18. V. 24669.

Gautier (Théophile). — Catalogue de 34 aquarelles par Ziem dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, le 21 décembre 1868. (Notice par Théophile Gautier.) Paris, 1868, in 4°. 4° V 36 (131).

Gautier (Théophile). — Portraits contemporains, littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques. Paris, Charpentier, 1874, in-18. 8° Ln²207.

Gautier (Théophile). — Souvenirs de théâtre, d'art et de critique. Paris, G. Charpentier, 1883, in-12. 8° Z 2069.

BAUDELAIRE

Baudelaire (Charles). — Salon de 1845. Paris, J. Labisse, 1845, in-18. V 24617.

Baudelaire (Charles). — Salon de 1848. Paris, Michel Lévy, 1846, in-18. Inv. V 24620.

Baudelaire (Charles). — Œuvres complètes de Charles Baudelaire, in 18. Paris. Michel Lévy frères. 1868. Tome II. Curiosités esthétiques. Z 41415. Tome III. L'Art romantique. Z 41416.

Baudelaire (Charles). — Variétés critiques. Tome I. La peinture romantique. Tome II, Modernité et surnaturalisme. Esthétique spiritualiste. Paris, 1924, 2 vol. in-12. B.A.A. 288-2.

INGRES

Galerie des Contemporains illustres. par un homme de bien. M. Ingres. 19e livraison. Paris. 1840, in 24. Estampes Y B³663.

Thoré (T.). — Portrait de Cherubini. Portrait du Duc d'Orléans. La Vierge à l'Eucharistie. (*La Revue Indépendante*, t. III, 1842, in-8°.) Estampes Y B³663.

Duval (Amaury). — De M. Ingres. à propos de l'Exposition Bonne Nouvelle. (*Revue Nouvelle*, t. VII, 1846, in-8°.) Estampes Yb³663.

PLANCHE (Gustave). — Les œuvres de M. Ingres. (*Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1851.)

INGRES. — Notice sur le tableau du Martyre de saint Symphorien, in-18. 1856. Estampes Yb³663.

SILVESTRE (Théophile). — L'apothéose de M. Ingres. Paris, 1862, in-8°. B. A. A. 165 d 25.

INGRES. — Réponse au rapport sur l'École Impériale des Beaux Arts adressé au maréchal Vaillant, Paris, 1863. B. A. A. 70 d 2.

GIRAUD (Ch.). — De la réorganisation de l'École des Beaux Arts. Réponse à la lettre de M. Ingres. Paris, 1864, in-8°. B.A.A. 149 d 8.

DELABORDE (Henri). — Peintres modernes de la France. Jean-Dominique Ingres. (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1867.)

CANTALOUBE (Amédée). — L'exposition des œuvres d'Ingres. (*Revue Libérale*, tome I, 1867, in-8°.) Estampes Yb³663.

RONCHAUD (L. de). — L'œuvre d'Ingres. Exposition du Palais des Beaux-Arts. (*Revue Moderne*. Tome 41, 1867, in-8°.) Estampes Yb³663.

LAGRANGE (Léon). — Ingres. *Le Correspondant*, 1867, in-8°. Estampes Yb³663.

BEULÉ. — Institut Impérial de France. Éloge de M. Ingres. Paris, 1867, in-4°. Estampes Yb³663.

BANVILLE (Théodore de). — La Source, à M. Ingres. Estampes Yb³663.

DELABORDE (Henri). — Notes et pensées de J. A. D. Ingres sur les Beaux-Arts. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1870.)

DELABORDE (vicomte Henri). — Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître. Paris, Plon, 1870, in-8°. 8° Ln²⁷ 25452. B.A.A. 112 d 21.

DUVAL (AMAURY). — L'Atelier d'Ingres. Souvenirs. Paris, 1878, in-8°. B.A.A. 159 d 37. 2e édition, Paris, Crès, 1925, in-12, B.A.A. 207 d 17.

COULON (Raimond). — L'art et la nature. Note à propos de la Source, d'Ingres. Rouen, impr. Gy (Albert Laîné, suc.), 1915, in-8°. 8° V pièce 18997.

BOYER D'AGEN. — Ingres, d'après une correspondance inédite. Bibliothèque du Vieux Paris. Paris, 1909, in-8°. B.A.A. 131 d 10.

LAPAUZE (Henry). — Ingres, sa vie et son œuvre, d'après les documents inédits. Paris, 1911, in-4°. B.A.A. 144 d 11.

LECOMTE (Georges). — Ingres, son œuvre, son influence. (*Correspondant*, 25 avril 1911.)

FOUQUET (Jacques). — La vie d'Ingres. (Vie des hommes illustres, n° 62.) Paris, Gallimard, 1930, in-8°.

DELACROIX

DELACROIX. — Lettre à Poterlet. (*Revue des documents historiques*, février 1880.) B.A.A. Brochure 4287.

DELACROIX. — Lettres recueillies et publiées. par Philippe Burty. Paris, Charpentier, 1880, 2 vol. B.A.A. 186 d 7.

TOURNEUX (Maurice). — Eugène Delacroix devant ses contemporains, ses écrits, ses biographes, ses critiques. Paris, Rouam, 1886, in-4°. B.A.A. 151 d 34.

DELACROIX (Eugène). — Journal d'Eugène Delacroix, précédé d'une étude sur le maître, par M. Paul Flat. Notes et éclaircissements par MM. Paul Flat et René Piot. 3 vol. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1893-1895, in-8°. 8° Ln²⁷41620.

SYLVESTRE (Théophile). — Eugène Delacroix. Documents nouveaux. Paris, 1864, in-8° B.A.A. 30 d 15.

DELACROIX (Eugène). — Lettres inédites (1815-1865) recueillies et publiées par J. J. Guiffrey. Paris, 1877, in-8°. B.A.A. 62 bis d 27.

BAUDELAIRE (Charles). — Eugène Delacroix. Paris, Crès, 1927.
JOUBIN (André). — Études sur Eugène Delacroix. (*Gazette des Beaux Arts*, févr. 1927.)
JOUBIN (André). — Eugène Delacroix, critique d'art à la « Revue de Paris », 1829-1830. Extrait des Annales de l'Université de Paris, n° 4, 1929. B.A.A. Brochure 11784.
DELACROIX (Eugène). — Œuvres Littéraires. Paris, Crès, 1927, 2 vol. in-8°.
MOREAU-NÉLATON (Étienne). — Delacroix raconté par lui-même. Paris, 1916, 2 vol. in-4°.
ESCHOLIER (Raymond). — Delacroix, peintre graveur et écrivain. Paris, Floury, 1927, in-4°.
GILLOT (Hubert). — E. Delacroix. Paris, Les Belles-Lettres, 1928, in-8°.
SIGNAC (Paul). — La technique de Delacroix. (*Revue Blanche*, mai 1898.)

LA FIN DU XIXe SIÈCLE

WOLFF (Albert). — La capitale de l'art. Paris, Havard, 1886.
BRIDGMAN (Frederick-Arthur). — L'anarchie dans l'art. Paris, L. H. May, 1898, in-18.
FIERENS-GEVAERT (Hippolyte). — Nouveaux essais sur l'art contemporain. Paris, Félix Alcan, 1903, in-16. B. N. 8° V 30174. B.A.A. 256-15.
JOURDAIN (Frantz). — Propos d'un isolé en faveur de son temps. Paris, Figuières et Cie, 1904, in-16.
PICARD (Alfred). — Le bilan d'un siècle (1800-1900). Paris, Le Soudier, 1906, in-4°.
BÉNÉDITE (Léonce). — Rapport du jury international (de l'exposition universelle de 1900). Introduction générale, 2e Partie. Beaux-Arts. Paris, Imprimerie Nationale, 1904.
BRICON (Étienne). — Psychologie d'art. Les maîtres de la fin du XIXe siècle. Paris, May, in-16.
MALPEL (Charles). — Notes sur l'art d'aujourd'hui et peut être de demain. Paris, 1910, 2 vol. in-8°.

NOTES ET SOUVENIRS DIVERS

CASTAGNARY. — Les libres propos. Paris, Lacroix, 1864, in-16. B.A.A. 256-5.
TIMBAL (Charles). — Notes et causeries sur l'art et les artistes. Paris, 1881, in-8°. B.A.A. 249-23.
GIGOUX (Jean). — Causerie sur les artistes de mon temps. Paris, Calmann-Lévy, 1885, in-8°.
HEBERT (Henri). — Souvenirs et conseils d'art. Genève, C. Eggimann, 1900, in 4°. 4° V 5318.
LAURENS (Jules). — La légende des ateliers. Carpentras, J. Brun et Cie, 1901, in-8°. 8° V 28995.

ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

GUYAU (Jean Marie). — Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris, F. Alcan, 1884, in 8°.
PÉLADAN (Joséphin). — La décadence esthétique. L'art ochlocratique. Salons de 1882 et 1883, avec une lettre de Jules Barbey d'Aurevilly. Paris, C. Dalou, 1888, in-8°. 8° R 20219.
RICARDOU (A.). — De l'Idéal. Étude philosophique. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris. Paris, F. Alcan, 1890, in-8°. 8° R 9978.
BASCH (Victor). — Essai critique sur l'esthétique de Kant. Paris, Alcan, 1896, in-8°. 8° R 14911.
PÉRÈS (Jean). — L'Art et le réel, essai de métaphysique fondée sur l'esthétique. Paris, Félix Alcan, 1898, in-8°. 8° R 15698.
LACOUTURE (Le P. Ch.). — Esthétique fondamentale. Paris, V. Retaux, 1900, in-8°. 8° R 17887.
BRAY (Lucien). — Du beau. Essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique. Paris, Félix Alcan, 1902, in-8°. 8° R. 17809.

Lacaze-Duthiers (Gérard de). — L'Idéal humain de l'art, essai d'esthétique libertaire. Reims, Bibliothèque de la Revue littéraire de Paris et de Champagne, 1906, in-16. 8° R 27029.
Villiaud (Paul). — La pensée esotérique de Léonard de Vinci. Paris, E. Bodin, 1906, in-18.
Hennebicq (José). — L'art et l'idéal. Paris, Sansot, 1907. 8° R 21542.
Péladan (Joséphin). — Les idées et les formes. Introduction à l'esthétique. Paris, E. Sansot, 1907, in-12. 8° R 21359.
Cesbron (Achille). — Essai d'analyse esthétique. Angers, Germain, 1908, in 16. 8° R pièce 11492.
Martin (Henri). — L'action intellectuelle. Notation d'esthétique. Paris, Rey, 1908. 8° Z 17439.
Lacaze-Duthiers (Gérard de). — L'art et la vie. La Liberté de la pensée. Paris, Alcan, 1911, in-8°.
Demelin (Armand). — L'esthétique supérieure à l'inspiration. La connaissance émotionnelle, essai critique et documentaire sur l'intégralisme. Paris, E. Rey, 1914, in 16. 8° R 26985.
Migot (Georges). — Essais pour une esthétique générale. Paris, Figuière, 1927.

TECHNIQUE ET TECHNIQUE NOMBRÉE

Villard de Honnecourt. — Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, manuscrit publié en fac-simile, annoté, précédé de considérations sur la renaissance de l'art français au XIXe siècle et suivi d'un glossaire, par J.-B.-A. Lassus. Paris, Imprimerie impériale, 1858, in-4°. (Cet ouvrage est au département des manuscrits.)
Richardson. — Traité de la peinture et de la sculpture. Amsterdam, 1728. 3 vol. in 8°. Estampes Yb[1]5.
Couder. — Du Coloris. Paris, 1856, in-4°. Estampes Ya[2] 76 (2).
Couder. — Du caractère dans les Beaux-Arts. Paris, 1855, in-4°. Estampes Ya[2]76 (1).
Gœthe (J. W. von). — Beytrag Zur Optik. Erstes Stück. Weimar, Industrie comptoir, 1791. V. 20564.
Faivre (Ernest). — Œuvres scientifiques de Gœthe. Paris, Hachette, 1862, in-8°. Z 35802.
Valenciennes. — Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, 1800, in 4°.
Bourgeois (C. G. A.). — Mémoire sur les lois que suivent dans leurs combinaisons les couleurs produites par la réfraction de la lumière. Paris, l'auteur, 1813, in-12.
Humbert de Superville (Daniel Pierre Giottin). — Essai sur les signes inconditionnels dans l'art. Leyde, C. C. Van der Hoek, 1827, in-f°. F° V 2160.
Ruskin (John). — Modern Painters. Londres, Smith, Elder et C°, 1851-1860, 5 vol. in-8°. 8°. V 17249-17253.
Ruskin (John). — Les peintres modernes. Le paysage. Traduit de l'anglais et annoté par E. Cammaerts. Paris, H. Laurens, 1914, in-8°. 8° V 37674.
Ziegler (J.). — Traité de la couleur et de la lumière. Paris, Hennuyer, 1852, in-8°. 8° R pièce 3791. Estampes Yb[1]22.
Janin (Jules). — L'optique de la peinture. (*Revue des Deux Mondes* 1er février 1857.)
Léger (Eugène-Victor). — Essai sur le canon artistique. Paris, Voitelain, 1863, in-8°. Vp 11208.
Lagout (Édouard). — Esthétique nombrée : application de l'équation du beau à l'analyse harmonique de l'architecture nouvelle. Paris, E. Dentu, 1863, gr. in-8°. Vp 24920.
Lecoq de Boisbaudran (Horace). — Éducation de la mémoire pittoresque. Application aux arts du dessin. Paris, Bauce, 1862, in-8°. V 44250.
Lecoq de Boisbaudran (Horace). — L'éducation de la mémoire pittoresque. Réédition, avec préface de Rodin. Paris, Laurens, 1923.

BLANC (Charles). — Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure... eau-forte camaïeu... lithographie... Paris, Renouard, 1867, in-8°. V 12820.

LECOQ DE BOISBAUDRAN (Horace). — Lettres à un jeune professeur. Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture. Paris, Vve A. Morel, 1876, in-8°. 8° V 801.

LECOQ DE BOISBAUDRAN (Horace). — Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts. Paris, 1879, in-8°. B.A.A. Brochure 9686.

GUYOT (E.). — La Boussole de l'harmonie universelle, esthétique applicable aux arts des sons, de la couleur et de la forme. Albi, impr. de Corbière et Julien, 1894, in-8°. 8° 25662.

ROUMÉGUÈRE (J.-L.). — Conférence sur une tentative de peinture scientifique. Paris. Édition de la Revue Rouge, 1906, in-8°. 8° V pièce 16240.

ROSENSTIEHL (A.). — Traité de la couleur au point de vue physique, physiologique et esthétique. Paris, H. Dunod et E. Pinat, 1913, grand in-8°. 4° V 7658.

WALDEMAR-DEONNA. — Les lois et les rythmes dans l'art. Paris, Flammarion, 1914, in-8°.

SEVERINI (Gino). — Du cubisme au classicisme. Paris, Povolosky, 1921.

BOIGEY (Maurice). — La science des couleurs et l'art du peintre. Paris, Alcan, 1923.

IMPRESSIONNISTES ET POST-IMPRESSIONNISTES

FÉNÉON (Félix). — Les Impressionnistes en 1886. Paris, 1886, in-8°. B.A.A. Brochure 9403.

DURET (Théodore). — Les peintres impressionnistes. Paris, Floury, 1919.

MAUCLAIR (C.). — L'Impressionnisme. Librairie de l'art ancien et moderne, Paris, 1904, in-8°.

LAFORGUE (Jules). — Œuvres complètes de Jules Laforgue. III Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes. Pierrot fumiste. Notes sur la femme, l'art impressionniste, l'art en Allemagne, Lettres. Paris, Mercure de France, 1903, in-12. 8° Z 16189. 1919, 7e édition. 8° Z 7300.

HOLL (J. C.). — Après l'Impressionnisme. Paris, librairie du XXe siècle, 1910, in-12, 8° V 33775.

SIGNAC (Paul). — D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. (*Revue Blanche*, 1899.) Paris, Floury, 1921.

HOLL (J.-C.). — Écrits d'art. Après l'Impressionnisme. Physionomie de l'art actuel. La leçon de l'Impressionnisme. Paris, 1910, in-8°. B.A.A. 157-5.

KAHN (Gustave). — Symbolistes et décadents. Paris, L. Vanier, 1902, in-18. 8° Z 15740.

FOSCA (François). — Claude Monet. Paris. *Cahiers de la Quinzaine*. 3e cahier de la 18e série.

MAURICE DENIS

DENIS (Maurice). — Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris, 1912, in-8°. B.A.A. 292-17.

DENIS (Maurice). — Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921. Paris, in-12. B.A.A. 283-9.

DENIS (Maurice). — De Gauguin et de Van Gogh au classicisme. B.A.A. Brochures 3 *bis*.

DEGAS

LIBERMANN (Max von). — Degas. Berlin, Cassirer, 1899, B.A.A. 122 d 11.

LEMOISNE (P.-A.). — Degas. Librairie centrale des Beaux-Arts. Paris, s. d., in-8°.

LAFOND (Paul). — Degas. Paris, Floury, 1918, in-8°.

DELTEIL (Loys). — Degas. Le peintre graveur illustré. T. IX. Degas. Paris, 1919, in-4°.

Hertz (Henri). — Degas. Paris, petit in 4°, 1920. B.A.A. 137 d 3.
Meier Graefe (Julius). — Degas. Munich, Piperund, 1920, in 4°. B.A.A. 36 d 10.
Fosca (François). — Degas. Paris, Société des Trente, 1921. B.A.A. 184 d 26.
Coquiot (Gustave). — Degas, 2e édition. Paris, Ollendorff, 1924. B.A.A. 184 d 19.
Vollard (Ambroise). — Degas, 1834-1917. Paris, Crès, 1924, 5e édition. B.A.A. 197 d 20.
Grappe (Georges). — Edgar Degas. B.A.A. 47 d 5.
Jamot (Paul). — Degas. Paris, Éditions de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, in-4°. B.A.A. 20 d 13.
Degas. — 98 reproductions signées par Degas, Paris, Bernheim-Jeune, in-f°. B.A.A. 173 d 5.

RENOIR

Meier Graefe (Julius). — Auguste Renoir. Munich, 1911. Autre édition, traduction française de A.-J. Maillet. B.A.A. 199 d 24.
Mirbeau (Octave). — Renoir. 40 reproductions de tableaux en noir et en couleurs. [Appréciations de divers critiques.] Paris, 1913, 65 pages, in-f°. B.A.A. 26 d 3.
Vollard (Ambroise). — La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir. Paris, Vollard, 1919, in-4°.
André (Albert). — Renoir. Paris, 1919, in-4°. B.A.A. 83 d 29.
Rivière (Georges). — Renoir et ses amis. Paris, 1921, in-4°. B.A.A. 169 d 4.
Duret (Théodore). — Renoir. Paris, Bernheim-Jeune, 1924.
Fosca (François). — Renoir. Paris, Rieder, 1923. (Les Maîtres de l'Art moderne.)
Duthuit (Georges). — Renoir. Paris, Stock, 1923, in-18. B.A.A. 68 d 59.
Delteil (Loys). — Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir. Série : Le peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles). T. 17. Paris, chez l'auteur, 1923, in-4°. B.A.A. 117 d 15.
Jamot (Paul). — Renoir. (*Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1924.)
Catalogue de la Vente Maurice Gangnat, 24-25 juin 1925, 160 tableaux de Renoir.
Basler (Adolphe). Renoir. Paris, Gallimard, 1928, in-16. (Les peintres français nouveaux. N° 32.) B.A.A. 157 d 14.
Rey (Robert). — Auguste Renoir. Préface au catalogue : Cinquante Renoir choisis parmi les nus, les fleurs, les enfants. Exposition du 28 février au 25 mars 1927. B.A.A. Liasse : Expositions d'artistes : Renoir.
Besson (Georges). — Auguste Renoir. Paris, Crès, in-8°. (Les artistes nouveaux.)
Cennini (Cennino). — Le livre de l'art. Traduit par Victor Mottez. Nouvelle édition précédée d'une lettre d'Auguste Renoir. Paris, Rouart et J. Watelin, 1922.

GAUGUIN

Rotonchamp (Jean de). — Paul Gauguin. Paris, Druet, 1906. B.A.A. 164 d 2.
Lazar (Béla). — Gauguin. Conférence faite à Budapest, le 14 mars 1907. Paris, 1908, in-8°. B.A.A. 148 d 27.
Morice (Charles). — Paul Gauguin. Paris, Floury, 1919. B.A.A. 83 d 14.
Morice (Charles) et Gauguin (Paul). — Noa Noa, 1891-1893. La Plume, 1900. 2e édition, 1908. Le manuscrit a été donné par M. D. de Monfreid au Cabinet des dessins du Louvre en 1925.
Gauguin (Paul). — Noa Noa. Édition définitive. Bois dessinés et gravés d'après Paul Gauguin, par Daniel de Monfreid. Paris, Crès, 1925, in-12. B.A.A. 217 d 4.
Gauguin (Paul). — Diverses choses, 1896-1897. (Le manuscrit appartient à M. D. de Monfreid.)
Gauguin (Paul). — Articles de politique dans *les Guêpes* et *l'Indépendant* de Tahiti.

GAUGUIN (Paul). — Le Sourire. Journal satirique écrit, illustré et polycopié, à Tahiti.

GAUGUIN (Paul). — Racontars d'un Rapin. Septembre 1902. Écrit aux îles Marquises, district d'Atuana. Reproduit en grande partie dans le livre de M. de Rotonchamp.

GAUGUIN (Paul). — Avant et Après. Publié par Charles Morice dans *Vers et Prose*. Le manuscrit a été reproduit en fac simile et publié à Leipzig en 1919 (à ce sujet voir : Lettres de Gauguin à André Fontainas. Librairie de France, Paris, 1921).

GAUGUIN (Paul). — Avant et Après. Avec les 27 dessins du manuscrit original. Paris, Crès, 1923, in-8°. B.A.A. 287 d 3.

Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid, avec étude préliminaire de Victor Segalen. Paris, 1919. B.A.A. 69 d 84.

VAN GOGH. — Lettres à Émile Bernard. (Publiées par Émile Bernard.) Paris, Mercure de France, 1903.

CHASSÉ (Charles). — Gauguin et le Groupe de Pont-Aven, Paris, Floury, 1921.

GAUGUIN (Paul). — Gauguin et Mallarmé. (*L'Amour de l'Art*, août 1922.)

REY (Robert). — Gauguin. Paris, Rieder, 1924, in-8°. (Les Maîtres de l'Art moderne.)

GAUGUIN. — Gauguin Mappe, Munich, 1913, in-4°. B.B.A. 28 d 20.

BERNARD (Émile). — Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon, à Émile Bernard. Tonnerre, Rénovation esthétique, 1926, in-8°. B.A.A. 175 *bis* d II.

DORSENNE (J.). — La vie sentimentale de Paul Gauguin. *Cahier de la Quinzaine*, 1927, petit in-12.

GUÉRIN (Maurice). — Gauguin. L'œuvre gravé de Gauguin. Paris. Floury, 1927, 2 vol. in-4°. Gauguin. Dessins lithographiques. B.A.A. 6 P 1.

MARX (Roger). — Maîtres d'hier et d'aujourd'hui. Paris, Calmann-Lévy. 1914.

MARX (Roger). — A propos des œuvres céramiques de Paul Gauguin. (*Revue Encyclopédique*. 1891.)

AURIER (Albert). — Émile Bernard contre Gauguin. (*Mercure de France*, 1895 ; *Revue Universelle des Arts*, 1903.)

AURIER (Albert). — Les peintres symbolistes. (*Mercure de France*, 1891.)

ARY-LEBLOND (Marius). — Vie anarchiste d'un anarchiste. (*Dépêche de Toulouse*, 1er octobre 1903.)

MONFREID (Daniel de). — [Gauguin.] (*L'Ermitage*, décembre 1903.)

SEGUIN (Armand). — [Gauguin.] (*L'Occident*, mars-mai 1903.)

SEGALEN (Victor). — Gauguin dans son dernier décor. (*Mercure de France*, 1904.)

JAMOT (Paul). — Le Salon d'automne de 1905. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905.)

MORICE (Charles). — [Gauguin.] (*L'Art Moderne*, 1909.)

PUY. — [Gauguin.] (*L'Art décoratif*, 1911.)

VAUXCELLES (Louis). — La sculpture de Paul Gauguin. (*L'Art décoratif*, 1911.)

MASSON (Charles) et REY (Robert). — Catalogue des sculptures de Gauguin exposées au Musée du Luxembourg en 1927.

REY (Robert). — Paul Gauguin (à propos de l'exposition du Luxembourg). (*L'Amour de l'Art*, mai 1927.)

REY (Robert). — Gauguin graveur. (*Byblis*, 2e semestre 1927.)

CÉZANNE

CÉZANNE. — *Grande Revue*, 25 nov. 1907. Rivière et Schnerb, L'Atelier de Cézanne (*ibid.*), 25 déc. 1907, notes, extraits, coupures. B.A.A. Brochure 481.

Faure (Élie). — Paul Cézanne. Paris, 1910, in-8°. B. A. A. 91 d 30.
Cézanne Mappe. — Munich, 1912, in-4°. B. A. A. 28 d 15.
Faure (Élie). — Cézanne. New York, 1913, in-8°. B. A. A. Brochure 3832.
Mirbeau (Octave), Duret (Théodore), Werth (Léon) et Jourdain (Frantz). — Cézanne. Paris, 1914, in-4°. B. A. A. 183 d I.
Vollard (Ambroise). — Paul Cézanne. Paris, Galerie Vollard, 1914, in-4°. B. A. A. 21 d 4.
Coquiot (Gustave). — Cézanne. Paris, Ollendorff, [1919], in-16. B. A. A. 69 d 30.
Meier Graefe (Julius). — Cézanne und sein Kreis. Munich, 1920, in-4°. B. A. A. 211 d 8.
Bernard (Émile). — La méthode de Paul Cézanne. (*Mercure de France*, 1er mars 1920.)
Cézanne. — *L'Amour de l'Art*, décembre 1920.
Meier Graefe (Julius). — Paul Cézanne. Munich, 1920, in-8°. B. A. A. 199 d 22.
Bernard (Émile). — Une conversation avec Cézanne. (*Mercure de France*, 1er juin 1921.)
Gasquet (Joachim). — Cézanne. Paris, Bernheim-Jeune, 1921, in-f°. B. A. A. 105 d 19.
Camoin (Charles). — Souvenirs sur Cézanne. (*L'Amour de l'Art*, janvier 1921.)
Rivière (Georges). — Le maître Paul Cézanne. Paris, Floury, 1923, in-4°. B. A. A. 180 d 16.
Salmon (André). — Cézanne. Paris, Stock, 1923, in-8°. B. A. A. 68 d 58.
Faure (Élie). — Paul Cézanne. Paris, Crès, 1923, grand in-8°. B. A. A. 180 d 10.
Klingsor (Tristan). — Cézanne. Paris, Rieder, 1924, in-8°. (Les Maîtres de l'Art moderne.)
Bernard (Émile). — Sur Paul Cézanne. Paris, Michel, 1925, in-8°. B. A. A. 178 d 39.
George (Waldemar). — Cézanne, aquarelles. Paris, Éditions des Quatre Chemins, in-fol.
Bernard (Émile). — Lettres de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Odilon Redon, à Émile Bernard. Tonnerre, Rénovation esthétique, 1926, in-8°. B. A. A. 1759 d II.
D'Ors (Eugenio). — Cézanne. Les Chroniques du jour. Paris, 1930.

SEURAT

Fénéon (Félix). — Les Impressionnistes en 1886. Paris, Publications de la Vogue, 1886.
Christophe (Jules). — Georges Seurat, avec un portrait par Maximilien Luce. (*Les Hommes d'Aujourd'hui*, n° 368. Paris, Léon Vanier, 1890.)
Christophe (Jules). — Seurat. (*La Plume*, 1er septembre 1891.)
Germain (Alphonse). — Théorie chromo-luminariste. (*La Plume*, 1er septembre 1891.)
Signac (Paul). — D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. 1re édition. Paris, Éditions de la *Revue Blanche*, 1899. 3e édition, Paris, Henry Floury, 1921.
Natanson (Thadée). — Un Primitif d'aujourd'hui. (*Revue Blanche*, 15 avril 1900.)
Bissière. — Seurat. (L'*Esprit nouveau*, 15 octobre 1920.)
Cousturier (Lucie). — Seurat. Paris, Édition des Cahiers d'Aujourd'hui, Crès. (Parmi les 40 planches de la 1re édition, 1922, les planches 15 et 25 ont des titres erronés, que rectifie la 2e édition, 1926, laquelle en comprend 65. Cet ouvrage est fait de deux articles publiés par Lucie Cousturier dans l'*Art Décoratif* de juin 1912 et mars 1914.) 2e édition, B. A. A. 8 3 d 26.
Salmon (André). — La Révélation de Seurat (avec planches). Bruxelles, 1921, Tracts Selection.
Lhote (André). — Georges Seurat. Rome, 1922. Éditions Valori plastici. B. A. A. 184 d 83.
Coquiot (Gustave). — Seurat (avec 34 planches). Paris, Albin Michel, 1924.
Fénéon (Félix). — Georges Seurat und die oeffentliche Meinung. (*Querschnitt*, octobre 1926.)
Ozenfant (Amédée). — Seurat. (*Cahiers d'Art*, n° 7, sept. 1926.)
Roger-Marx (Claude). — Georges Seurat. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1927.)
Fels (Florent). — Seurat. (*A. B. C.*, 3e année, n° 33, novembre 1927.)

Kahn (Gustave). — Les dessins de Seurat. 2 vol. comprenant 149 dessins reproduits en fac-simile, précédés d'un texte de Gustave Kahn. Novembre 1928.

LE CUBISME

Gleize (Albert) et Metzinger (Jean). — Du Cubisme. Paris. Figuière. 1913.

Apollinaire (Guillaume). — Les peintres cubistes. Paris, Figuière, 1913. (Méditations esthétiques.)

Severini (Gino). — Du cubisme au classicisme. Paris, Povolovsky, 1921.

Gleize (Albert). — Du cubisme et des moyens de le comprendre. Paris. 1920, in 4°. B.A.A. Broch. 9694.

Coquiot (Gustave). — Cubistes, futuristes, passéistes. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture. Paris, 1914, in-8°, planches. B.A.A. 120 d 12.

LE SENTIMENT DE L'UNITÉ

Barlet (F. Ch.) et Lejay. — Synthèse de l'esthétique. La Peinture. Paris, Chamuel, 1895, in-16.

Mithouard (Adrien). — Le tourment de l'unité. Paris, Mercure de France, 1901, in-18.

Provensal (Henry). — Vers l'harmonie intégrale. L'Art de demain. Paris, Perrin et Cie, 1904, in 8°. 8° R 19333.

Lacaze-Duthiers (Gérard de). — L'unité de l'art. Paris, P. Ollendorf. 1907, in-16. 8° R 21792.

Tollemonde (Georges de). — Le rythme universel, essai de philosophie générale. Paris, Jouve et Cie, 1912, in-8°. 8° Z 20382.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. MCMXXXI.

Vu le 6 juin 1929.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. Delacroix.

Vu et permis d'imprimer.
Le Recteur de l'Académie de Paris,
Charléty.

